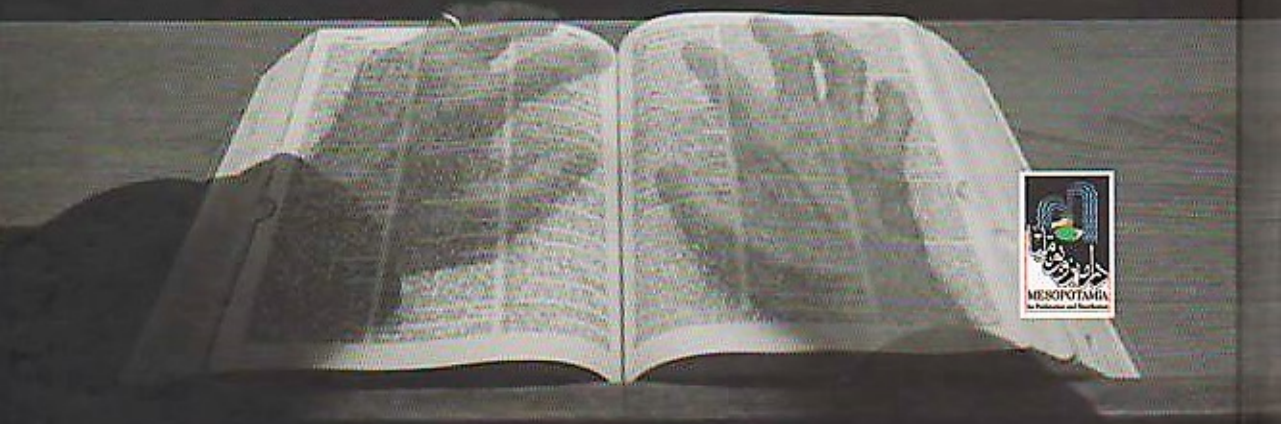
د. خالدة حاتم علون

الروائيون العراقيون اليهود

دراسة في الثقافة والمتخيل والتجريب الروائي



MESOPOTAMIA

الروائيون العراقيون اليهود

دراسة في الثقافة والمتخيل والتجريب الروائي

MESOPOTAMIA

الكتاب: الروائيون العراقيون اليهود
دراسة في الثقافة والمتخيل والتجريب الروائي

د. خالدة حاتم علوان

الطبعة الأولى
2014م

رقم الإيداع بدار الكتب والوثائق ببغداد 2011 لسنة 2014
عدد النسخ: 1000
عدد الصفحات: 552 / القياس: 17 × 24

محفوظة جميع الحقوق

الناشر
دار ميزوبوتاميا
للطباعة والنشر والتوزيع
بغداد – شارع المتنبي
موبايل: 07905139941
mazin24@ymail.com
الإشراف العام: مازن لطيف
hamawendi@yahoo.com

الروائيون العراقيون اليهود

دراسة في الثقافة والمتخيل والتجريب الروائي

د. خالدة حاتم علوان

MESOPOTAMIA

الإهداء

لان الحياة اقصر من ان نعيشها مع الالم.... تحاول الكتابة ان تكون ذاكرة حياة، تحلم بالامل....

فإلى:-

من اصبح ثراه بديلاً لوجوده، وتمنيت ان يعيش لحظة الفرح ... فطيب الله مثواه واسكنه فسيح جناته ... والدي الغالي (رحمه الله)

التي كانت وستظل تفخر بما اوصلتني اليه ... والدتي العزيزة (حفظها الله)

من يعجز قلمي عن رد فضلهما وصنيعهما وتفانيهما في رحلة بحثي...

مشرفي العزيزين:

الاستاذ الدكتور علي السامرائي والاستاذ الدكتور طالب القريشي

استاذي الراقي... وصلت دعوتكم... وان كانت متأخرة بعض الشيء

الدكتور حاتم الصكر

من كان مثالاً في التفاني ونكران الذات وتذليل كل الصعوبات..

زوجي العزيز ((احمد خالد حسون))

فلذة كبدي.... عذراً لاني لم اعش معكما احساس الامومة، فجاءت دراستي على حساب ذلك الاحساس....

توأم روحي...((علي وفاطمة الزهراء))

اجزاء روحي التي تشاطرتها اجساد ثلاثة، فكن خير الاخوات وخير الصديقات.... اخواتي الغاليات... حياة... ابتسام... سندس.

من اين لبشر ان يوفي حق هكذا ملائكة؟!!!

ثالوثي المقدس..

أ.م.د. فائز هاتو الشرع، د. ماجدة هاتو هاشم

الاستاذ مازن لطيف لولاكم ما عشت فرحة اللحظة!

وكأن مقولة رب اخ لم تلده امك... قد اختزلت فيك اخي العزيز (احمد رمزي رشيد ابو دانة).

مثالي الاعلى والموسوعة التي رافقتني حتى اخر لحظات انجاز هذا الكتاب.... شكراً لتشجيعك المستمر....أ.م.د. كريم الجاف

أهديكم مع المودة

خالدة

شكر وامتنان

((وَإِن تَعُدُّواْ نِعْمَةَ اللّهِ لاَ تُحْصُوهَا))

الشكر لله والصلاة والسلام على سيد المرسلين نبينا (محمد) صلى الله علية وعلى اله وصحبه الطيبين الطاهرين وسلم.

اما بعد...

فلكل عمل استثنائي لابد ان تقف وراءه جهود استثنائية وفريق متكامل من الذين جندوا انفسهم خدمة للباحث ورافداً في مسيرة بحثه.... فالى كل الذين قدموا يد المساعدة في اكمال مشواري، اتقدم بفائق الشكر والتقدير وان كانت كلمات الشكر والامتنان قليلة في حقهم.....

من واجب الوفاء اتقدم بفائق شكري وتقديري الى الاساتذة الافاضل في القسم ممن كانوا خير معين لي سواء في توفير المصادر ام في التشجيع والمساندة واخص منهم:

د. خالد خليل هادي، ود. خالد حميد صبري، د. علي حواس حلو ود. بشرى ياسين... فلهم مني اروع ايات التقدير....

واقراراً مني بالعرفان اتقدم بالشكر الجزيل لكل من الاساتذة ممن هم خارج قسم اللغة العربية، والذين افادت الاطروحة كثيراً في مناقشاتهم وارائهم العلمية، واخذ منهم بالذكر، الأستاذ الدكتور نجم عبد الله كاظم، والأستاذ المساعد الدكتور عدنان شبيب، والأستاذ المساعد الدكتورة فاطمة بدر حسين.

ولا يسعني الا ان اتقدم بفائق شكري للاخ العزيز (د. رافد جهاد عبد الله) لتواصله الدائم وتذليله العقبات سواء في مرحلة الماجستير او الدكتوراه، فله مني جزيل الشكر والامتنان....

كما واشكر الأستاذ العزيز ستار سعدون (ابو فرات)، الذي على الرغم من كثرة انشغالاته قد ابدى تفانياً اسطورياً في مدة وجيزة جداً حين تكبد عناء التصحيحات والتعديلات التي تتطلبتها الاطروحة، فلك مني شكر لا تفي حقه الكلمات.....

ويلزمني من واجب الوفاء ان اتقدم بشكري وفائق امتناني للاخت العزيزة... (أ.م.د دينا محمد جبر) في كلية العلوم السياسية جامعة بغداد والتي تكبدت عناء طبع الاطروحة على الرغم من التزاماتها الجامعية، فلها مني اطيب التحايا.

ولا يسعني ان اشكر كل من اختي الصغيرة (اسراء خليل) والسيد محمد جاسم (ابو صباح) لما بذلوه من جهد ووقت في أعانتي في مرحلة الكتابة.

كما اسجل فائق شكري وتقديري للاخت العزيزة ميادة عبد القادر عمران لجهودها وتفانيها في تقديم المساعدة ...

واخيراً فائق شكري وتقديري الى كل من فاتني ذكر اسمائهم وكان لهم عندي حق من كلمة طيبة ونصيحة قيمة.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين نبينا (محمد) صلى الله عليه وعلى اله وصحبه اجمعين .

اما بعد ..

فلقد كان احتفاء ما بعد الحداثة بالتعددية والمهمش ... أهم ما أفادت منه دراستنا في الكشف عن المقموع والمسكوت عنه في تاريخ ابناء الطائفة اليهودية العراقية، فاليهود – على وجه العموم- وان لم يكونوا مهمشين في المحيط الإنساني، الا انهم عرضوا ذواتهم كذوات مهمشة عبر تلك المدونات السردية الأدبية. لذلك نجدهم يعمدون إلى قراءة الماضي / حكايتهم، بروح جديدة بعيدة عن الصورة الأولى التي قدمت فيها الحكاية، لذلك تأتي الدعوة لأعادة قراءة التاريخ أهم تمفصلات الكتابة السردية عندهم، لذلك فلقد جاءت الدراسة (الروائيون العراقيون اليهود- دراسة في شعرية المنجز الروائي-) عن اقلية دينية سكنت العراق منذ ما يقارب 2500سنة، اذ تكمن اهميتها- أي الدراسة- في كونها تحاول ان تقدم خطاباً روائياً ادبياً، يؤشر لفترة مغيبة ومسكوت عنها في تاريخ العراق، وفي تاريخ طائفة كانت من اقدم الطوائف التي عاشت فيه- بحسب ما تطرحه تلك النصوص-، وبسبب من خصوصية الشخصية اليهودية اقتضت الدراسة الاستعانة بالمرجعيات الدينية والتاريخية والسياسية والثقافية على وجه العموم التي تتعلق بتلك الشخصية -أي الروائيين- في محاولة فهم الخطاب المقدم لمعرفة مدى انعكاسها على المنجز الروائي، ولاسيما ان مسألة ربط الفكر بالانتماء تتضح كثيراً في كتابات ابناء الطائفة اليهودية على وجه العموم، ونعني بها عقدة التفوق على الآخر بسبب من الطبيعة الدينية التي تعتقد بخصوصيتها تلك الطائفة.

جاءت الدراسة في تمهيد وثلاثة فصول، اذ اشارت في التمهيد إلى تأكيد دورهم في بناء الدولة العراقية الحديثة، أي في العام 1921. كما تؤرخ لأسبقية وجودهم في البلاد بحسب ما تعرضه النصوص الروائية، كما ويقدم التمهيد في محوره الثاني تمييزه بين الأدب الصهيوني والأدب الإسرائيلي والأدب اليهودي، يقدم من بعد، فرضية الأطروحة

في إثبات عروبة الروائيين وعراقيتهم من ابناء الطائفة عبر تلك النصوص، كما ويؤكد على كونهم أدباء منفى من خلال سمات اشرتها الدراسة.

وبعد التمهيد انطلقت الدراسة في اتجاهين وبحسب عنوان الأطروحة، اذ يتصل الاتجاه الأول بالعنوان الرئيس (الروائيين العراقيين اليهود) فجاءت دراستهم تحت ما يسمى بالنقد الثقافي بوصفه أدب أقليات- بحسب تعبيرات الناقد عبد الله الغذامي- اذ تتطلب دراستهم كذوات... وكيف فكروا .... كيف قدموا صورتهم وصورة الآخر، لذلك توجه اهتمام الفصل الأول والمعنون بـ (انطولوجيا الذات) إلى البحث في ازمة الهويات والانتماء والآخر. اذ تقاسمته ثلاثة مباحث هي: تأكيد الهوية الذي انشغل في تقديم محاور ثلاثة هي، تأكيد هوية دينية وهوية ثقافية وهوية وطنية. فيما انشغل المبحث الثاني والمعنون بـ (وعي الذات والآخر) بتقديم كيفية وعي الروائيين لذواتهم وكيفية وعي الآخر وتقديم صورته عبر طبيعة العلاقة التي جمعتهم به، فبحثت الدراسة في ثلاثة محاور وهي الآخر الديني والآخر الاثني وصورة المرأة بوصفها اخراً للرجل، فيما جاء المبحث الثالث والمعنون بـ (النزوع الإنساني) ليقدم السمات السلبية والايجابية عند الذات والاخر، بوصفها قيماً إنسانية تحدد الفرد وفق تلك السمات.

فيما يتصل الاتجاه الثاني والمتعلق بالعنوان الفرعي وهو (دراسة في شعرية المنجز الروائي) بتحليل الخطاب الأدبي الذي قدموه، أي تفكيك بنية المتخيل الذي حاولت تلك الذوات تمثيله سردياً، اذ جاءت دراسته في فصلين، يتعلق الفصل الثاني والمعنون بـ (شعرية المحكي) بتحليل عناصر البنية اذ تقاسمته مباحث اربعة هي:-

- وجهة النظر:- اذ افرد المبحث لمحورين: محور رواية الأصوات بوصفه محوراً معبراً عن هوية جماعية وصورة الاخر والصراع الايديولوجي، فيما جاء المحور الثاني وهو رواية الصوت الواحد ليهتم بالتذويت والانسنة ومحكي الوقائع معبراً عن هوية فردية.
- بنية الزمن وعلاقتة بالذاكرة:- تناول المحور الأول علاقة الذاكرة بالزمن وكيفية محاولة استبقائه، فيما بحث المحور الثاني البنية الزمنية وفق تقنيات الترتيب ممثلة بالاسترجاع والاستباق، والديمومة ممثلة بتقنيات الابطاء والتسريع.
- بنية المكان والذاكرة:- اذ جاءت الدراسة لتبحثه وفق ثنائية المكان الجامع/ المكان المتفرع، تتقدم الدراسة من خلال تلك الثنائية معمارية البيت البغدادي والشوارع والازقة.

كما قدم لتأكيد الهوية الوطنية عبر محور صراع الامكنة المفقودة/ المرفوضة، وعضدها نصوص الحنين (النستالوجيا) التي كشفت عن طبيعة الاحساس وعمق الانتماء للمكان.

• بنية الشخصية وابعادها :- اذ تناول هذا المبحث كيفية بناء الشخصية وابعادها الدينية والاسطورية في تأكيد انعكاس الاسم على البعد الحركي، ما يؤكد بالتالي هوية دينية.

ولان الدراسة لم تتوقف عند تحليل البنية فقط، بل سعت إلى الكشف عن الاشكال الخطابية التي تعالقت او تفاعلت معها خطابات ابناء الطائفة اليهودية في نصوصهم الروائية لذلك جاء الفصل الثالث ليدرس تقنية التداخل النصي بوصفه احد اهم اشتغالات الشعرية الحديثة، اذ اشتمل الفصل على اربعة مباحث هي:-

• التداخل النصي الديني:- وعمدت الدراسة فيه إلى البحث عن تعالقات او تداخل النصوص الروائية مع القران الكريم والكتاب المقدس.

• التداخل النصي التاريخي:- وبحثت فيه الدراسة تعالق النص الروائي مع التاريخ بشقية الاسطوري والسياسي.

• التداخل النصي الأدبي:- وبحثت فيه الدراسة تعالق النص الروائي مع النصوص الأدبية، سواء اكانت نصوص، شعرية ام نصوص، روائية، كما بحثت تعالقها مع الامثال الشعبية بوصفها موروثاً أدبياً.

• التداخل النصي الفني:- وفيه انشغلت الدراسة بتعالق النص الروائي مع المورث الغنائي ومع النص التشكيلي.

وختمت الدراسة بخاتمة استعرضنا فيها اهم النتائج التي توصل اليها البحث فضلاً عن قائمة بالمصادر والمراجع التي افادت الدراسة منها.

وتجدر الإشارة هنا إلى ان ثمة صعوبات واجهت الدراسة في بدايتها، واهمها حساسية الموضوع في ظل الظروف الراهنة ولاسيما ان لدى الكثير منا تحفظات تجاه قضية الأدب اليهودي وعدم التفريق بين مصطلحات ثلاثة رئيسة صهيوني، وإسرائيلي، ويهودي، الأمر الذي دعانا إلى ضرورة التفريق بينها في التمهيد، لكي لا تبنى تصورات مسبقة عما نقرأ،..... اما الصعوبة الثانية التي واجهتنا تتعلق بتناسب الفصول وتوازنها، اذ احتلت دراسة شعرية المحكي حيزاً كبيراً بالقياس إلى بقية الفصول وهو ما فرضته طبيعة تحليل النصوص بوصفها نصوصاً بكرة.

ولان دراستنا لم تكن دراسة مستويات خطاب او دراسة اسلوبية، بل جاءت دراسة ظاهرة فلقد احتاجت إلى الروايات المترجمة ومنها روايتي نعيم قطان وسامي ميخائيل، ما دامت المضامين تدور في فلك مضامين روايات سمير نقاش واسحاق بار- موشيه. وهي تأكيد الهوية والحنين، وقد عزز اضافة تلك النصوص آراء أساتذة في اللغة العربية واللغة العبرية، لم يعترضوا على الاضافة ومنهم الأستاذ الدكتور علي السامرائي، والأستاذ الدكتور طالب محمد عبد الجبار القريشي، والأستاذ الدكتور خالد سهر، والأستاذ المساعد الدكتور فائز هاتو الشرع، والأستاذ المساعد الدكتورة فاطمة بدر، والأستاذ المساعد الدكتور عدنان شبيب، كما ان الدراسة اعتمدت تلك النصوص عند التحليل ولاسيما في شعرية المحكي بوصفها امثلة ذكرت في الهامش ولم تعتمدها أمثلة المتن ولاسيما فيما يتعلق بدراسة الزمن.

وما بقى علينا قوله..... تأتي دراستنا فاتحة لدراسات أُخرى لمن يستطيع اكمال ما بدأنا به اذ تبقى أيّة دراسة غير قادرة على الإحاطة التامة بجميع المفاصل التي تقارب اليها والتي تحاول النصوص الروائية ان تؤسس لها، فهي محاولة البحث في تاريخ مغيب عبر قراءة النتاج السردي لتلك الذوات وفق منهج الدراسة.

وفي الختام لم يتبق لنا من القول الا الدعاء بالتوفيق، فما دراستنا سوى محاولة اولية، فأن أصابت بفضل من الله وتوفيقه، وان كان ثمة قصور فلقد سعت الباحثة جهد الامكان إلى عدم الوقوع فيها، فالأطروحة شأنها شأن كل الاطاريح الأُخرى قابلة للوقوع في الأخطاء، وان كان ثمة أخطاء فالباحثة وحدها من يتحمل الوقوع فيها، وان كان الكمال غاية ترتجى ولا تنال، فحسبنا المحاولة.....

ومن الله السداد والتوفيق

تمهيد

سيرة الأنوجاد

شكلت الذات الإنسانية في رحلتها الوجودية محطات مميزة في مجالات المعرفة والابتكار وتركت بصمات ابدية لايمكن ان تمحى باختلاف النزعات التي صارعتها تلك الذات مع نفسها وفي احيان كثيرة مع الاخر، واذا كان البقاء الوجودي من اولويات تلك الذات فالصراع سيمتد ليشمل ذاتها المنقسمة على طوائف واقوام .

لم تسع الذات الإنسانية، وعلى الرغم من الكثير من الانساق او السياقات التي حكمتها دينية كانت ام علمانية، إلى خدمة طائفة او ملة معينة، بل سعت إلى كيفية الارتقاء بالجنس البشري، وهي بذلك قدمت العام (الهم الإنساني) على الخاص (الهم الذاتي)، فالمتأمل في اسماء اعلام شغل صداها منجزات الركب الإنساني سيلاحظ ان هناك الكثير من مفكري العصر وأدبائه كانوا من اليهود، فمن فلسفة موسى بن ميمون في العصور القديمة إلى عقلانية باروخ اسبينوزا المادية إلى دور عالم الاجتماع اميل دوركهايم والطبيب النفسي سيزار لومبروزو والذي اكمل دوره فرويد في مدرسة التحليل النفسي إلى عالم الاقتصاد كارل ماركس[1] ونظرية البرت انشتاين النسبية في الفيزياء .. اذ لم تأت تلك المنجزات من منطلقات دينية بل قدمت اسهامات في تاريخ البشرية وعلى الصعد كافة، وفي انتقالة من علماء العالم ومفكريه، نعرج على الجانب الأدبي والفني فلايستطيع احد ان ينكر ابداعات فرانز كافكا ومارسيل بروست وجيمس جويس واسهاماتهم النوعية في الرواية وقدرتهم على الاضافة والتجديد اذ اصبحت أعمالهم من المحطات المهمة في المنجز الروائي .

---

(1) ينظر: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، الموسوعة الموجزة في جزأين، عبد الوهاب المسيري، م1، دار الشروق، مصر، ط3، 2006، 340-350.

يعود وجود هذه الطائفة اليهودية في العراق إلى ما يقارب(2500 سنة) ق.م اذ تشير بعض المصادر[1] إلى السبي البابلي الأول ليهود السامرة ونابلس في العام (722) ق.م، والسبي البابلي الثاني في العام(586)ق.م، وسواء أكانت قصة السبي حقيقية أم مختلقة، فيمكننا في كل الاحوال ان نعتمدها دلالة إلى وجودهم بالعراق منذ ذلك الحين، اذ استوطن أبناء الطائفة البلاد وعملوا في الزراعة والتجارة مسترشدين بوصية نبيهم أرميا (ابنوا بيوتاً .. واغرسوا جنات وكلوا ثمارها واطلبوا سلام المدينة التي سبيتكم اليها وصلوا لأجلها إلى الحرب لأنه بسلامها يكون لكم سلام)[2]. وبعد ضعف المملكة البابلية احتل الملك كورش الاخميني بابل، وحينذاك سمح لليهود الذين سبوا بالعودة إلى فلسطين، فذهب بعضهم وفضل البعض الاخر البقاء في بابل، ومنذ ذلك الحين ترسخت جذور الطائفة حتى امتدت إلى شمال العراق. وبعد موجات الغزو التي تعرض لها العراق كانت احوال الطائفة بين مد وجزر حتى الفتح الاسلامي للعراق الذي عد الطائفة اهل الذمة فتمكنوا في تلك الفترة من العيش بازدهار واستقرار[3]، واستمروا بالحفاظ على وضعهم -نسبياً- ابان العهد العثماني وصولاً إلى الاحتلال البريطاني، بيد ان التدهور اصبح واضحاً مع مجيء القوميين إلى السلطة، متمثلاً بحركة رشيد عالي الكيلاني، فلقد اوجدت هذه الحركة (مصدرين للقلق بين اليهود العراقيين تمثل الأول بالتركيز على فلسطين فالقضية الفلسطينية وجدت اهتماماً بارزاً في الساحة العراقية على المستويين الرسمي والشعبي .. اما المصدر الثاني فتمثل بالموقف حيال المانيا، فبعض القوميين العرب شأنهم شأن القوميين الآخرين في المستعمرات البريطانية يطمحون إلى انهاء الاستعمار والهيمنة حتى لو بمساعدة المانيا النازية)[4]، ومن هنا بدأ الصراع متزامناً بين تحريضات القوميين

---

(1) ينظر: سفر التاريخ اليهودي اليهود تأريخهم - عقائدهم - فرقهم - نشاطاتهم - سلوكياتهم - الحركة الصهيونية - القضية الفلسطينية، رجا عبد الحميد عرابي، دار الاوائل، دمشق، ط3، 2009: 29 .

(2) يهود العراق، بحث مصور، بقلم مير بصري، خاص بمجلة الموسم، موسوعة الديانات، اكاديمية الكوفة (هولندة)، 4: 1999.

(3) ينظر: تاريخ الطائفة اليهودية في العراق، د.سعد سلمان المشهداني، مجلة مسارات تصدر عن مؤسسة مسارات للتنمية الثقافية والاعلامية، ع 13، السنة 4، 2009: 30 .

(4) هجرة يهود العراق الظروف والتأثيرات، د.عباس شبلاق، تر: مصطفى نعمان احمد، مكتبة مصر ودار مرتضى، بغداد، ط1، 2008: 12

واعجابهم بالنازية وبين أبناء الطائفة الذين واجهوا جبهتين، خارجية متمثلة بتصريحات هتلر وذكرى الهولوكوست، وداخلية اججتها الحركة الصهيونية في محاولة لقلع جذور أبناء الطائفة وترحيلهم إلى فلسطين بتحريض دعاة التيار القومي ضدهم.

وعلى الرغم من الوضع المضطرب الذي عاشه أبناء الطائفة الا انه لا يمكن إغفال منجزاتهم واسهاماتهم في تاريخ العراق الحديث وبنائه – ونعني به بعد العام 1920- ففي مجال الاقتصاد كان (ساسون حسقيل) أول وزير مالية عراقي، استطاع إقناع البريطانيين بمعادلة سعر النفط بالذهب بدلاً من الباوند الإسترليني، اذ أثبتت الايام صحة نظريته بصعود الذهب واختلال قيمة الباوند.[1] وعلى صعيد تمثيل مجالس الامة فلقد شغل العَين (مناحيم صالح دانيال) عضوية مجلس الاعيان لمدة (20)عاماً حتى وفاته اذ خلفه ابنه (عزرا مناحيم دانيال) الذي كان نائباً عن ولاية بغداد في المجلس العثماني.[2] وكذا الحال نجدها في مجال المحاماة والقضاء والصحافة والطباعة وانشاء المدارس، ولاسيما مدارس البنات وانشاء النوادي الترفيهية وفي مقدمتها نادي الزوراء ونادي الرافدين ونادي الرشيد[3] وفي مجال المحاماة والقضاء برز القاضي (داود سمرة) حاكم محكمة استئناف الموصل، وفي مجال الطباعة اسست اول مطبعة عام 1884 وهي مطبعة بيخور، كما اسس الحاخام عزرا روبين دنكور مطبعة عام 1904، وفي الصحافة اصدروا العديد من الصحف منها (الزهور 1909)،(تفكر 1912)،(يشورون 1920). وقد لقب منشي زعرور جندي مجهول الصحافة العراقية. كما اصدر انور شاؤل مجلة الحاصد عام 1929، وعن تأسيس المدارس فلقد اسسوا اول مدرسة في عام 1864 على يد البارون روتشيلد وعمل على دعمها البرت ساسون ومناحيم دانيال، وأسست أولى مدارس البنات عام 1893 بدعم من المحسن خضوري، كما أنشأ الاخير أول نادي اجتماعي للعائلات واسماه (نادي لورا خضوري)عام 1925 وعلى اثره انشئت بقية النوادي بدعم من أبناء

---

(1) ينظر: اعلام اليهود في العراق الحديث، مير بصري، دار الوراق، لندن، ط1، 2006: 61

(2) ينظر: نزهة المشتاق في تاريخ يهود العراق، يوسف غنيمة، دار الوراق، لندن، 2009: 273.

(3) ينظر: يهود العراق تاريخهم، احوالهم، هجرتهم، يعقوب يوسف كوريه، الاهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1998: 63 -69.

الطائفة ايضاً . وفي مجال الموسيقى والغناء فلايختلف اثنان على اسهاماتهم ودورهم الريادي في نهضة الساحة الفنية سواء بالتلحين ام الغناء[1] (*).

وفي مجال الأدب فقد كان لأبناء الطائفة دور حيوي ومتميز فيه فلقد (كتب الأدباء اليهود أعمالهم باللغة العربية وليس باللغة العربية العبرية(**) وتناولوا في أعمالهم موضوعات ادبية عامة)[2]، فبرز منهم الشعراء وفي مقدمتهم انور شاؤل[3] وابراهيم عوبديا[4] ومراد ميخائيل[5] وفي مجال القصة برز منهم انور شاؤل وشالوم درويش[6] اللذان سجلا حضورا واضحا في هذا الميدان ومير بصري[7] ويعقوب بلبول ونوري زلخة وسليم البصون وسامي

---

(1) يهود العراق تاريخهم .. احوالهم: 70

(*) فعلى صعيد التلحين يترأس الموسيقار صالح افندي والمعروف بصالح الكويتي رأس الهرم الموسيقي كما لاتغفل الساحة الفنية قراء المقام والجالغي البغدادي متمثلة بفلفل كرجي والمطرب روبيل رجوان. اما المطربات فتتصدرهن (سليمة مراد) والتي لقبها نوري السعيد (سليمة باشا)، وتشير دراسة اجريت على الموسيقين العراقيين إلى ان (32) من أبناء الطائفة رشحوا ضمن افضل (100) موسيقي في العراق . ينظر: الموسيقى العراقية بقلم شموئيل موريه دراسة عن الموسيقى الفنية المعاصرة في العراق، دراسة حسقيل قوجمان . مقال من شبكة المعلومات . www.zeryab.org

(**) يقصد بالعربية العبرية العربية المطعمة ببعض الكلمات العبرية وكانوا يكتبونها بالحروف العبرية .

(2) اليهود في البلدان الاسلامية 1850- 1950 تحرير صموئيل اتينجر، تر: د. جمال احمد الرفاعي، سلسلة عالم المعرفة، ع197، الكويت 1995: 80

(3) ينظر: قصة حياتي في وادي الرافدين، انور شاؤل، تقديم البرفسور شموئيل موريه، منشورات رابطة الجامعيين اليهود النازحين من العراق، ط1، 1980، حيث ذكر ديوانه (همسات الزمن) الذي طبع في بغداد 1956 .

(4) ينظر: ديوانه أغاني الحب والخلود، المصدر رحلة العمر من ضفاف دجلة إلى وادي التيمس، ذكريات وخواطر، مير بصري، المراجعة البرفيسور شموئيل موريه ونسيم قزاز، رابطة الجامعيين اليهود النازحين من العراق، القدس 1991 .

(5) ينظر: رحيل عوبديا شاعر عراق ايام زمان، البرفسور شموئيل موريه، مقال من شبكة المعلومات (Iraq memory foundution) وفيها إشارة إلى دواوينه المطبوعة في العراق وهي :

- ديوان خفقات قلب، مطبعة الرشيد، بغداد، ط1 1945.
- ديوان وابل طل، مطبعة الرشيد، بغداد، ط1، 1946.
- ديوان زهرة في خريف، مطبعة الرشيد، بغداد ط1، 1950/2/15.

(6) ينظر: اعلام اليهود في العراق الحديث: 209 حيث اشار مير بصري إلى جميع أعماله الشعرية وطباعتها عام 1988 تحت عنوان (الأعمال الشعرية الكاملة للدكتور مراد ميخائيل).

(7) تطور الفكرة والاسلوب في الأدب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين، د داود سلوم، مطبعة المعارف، بغداد، 1959: 136.

ابراهيم[1] كما برزت انذاك اسماء لأديبات من الطائفة اليهودية وهن مريم الملا ومليحة إسحيق واسبرانس كوهين.[2] وتجدر الإشارة إلى ان الأديبات من الطائفة يكاد ينحصر وجودهن في تلك الاسماء التي ذكرناها . ونحن نعجب لهذه الظاهرة إذ إن أبناء الطائفة سجلوا حضورهم في شتى مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية، وفي شتى فنون الإبداع، فكيف يفسر الانحسار في الساحة الأدبية؟[*]

وقد اختلفت الاراء في تصنيفهم ضمن رواد القصة العراقية القصيرة، ولاسيما عن ريادة شالوم درويش وأنور شاؤل، فالدكتور داود سلوم يرى ان (شالوم درويش اسم مهم بين كتاب القصة القصيرة في العراق لقابليته الكبيرة على التصوير والتركيز ووضوح الصورة الحسية التي يصفها)[3]، فيما يعده د .عبدالاله احمد (احد الكتاب البارزين الذين اسهموا في بزوغ فجر القصة العراقية)[4]، اما انور شاؤل فلقد عدّه جعفر الخليلي (من اوائل ممارسي ادب القصة الحديثة وقد كتب اول قصة سنة 1927، وكان من المبشرين

---

(1) ينظر: رحلة العمر، مير بصري: 16 حيث اشار لمجموعتيه القصصيتين (رجال وظلال 1955)، (نفوس ظامئة 1966).

(2) ينظر: القصة القصيرة عند يهود العراق، البرفسور شموئيل موريه، دار النشر ي.ل.ماغنس ومسجاب بروشلايم، الجامعة العبرية، القدس، 1981: 285.

(*) اشار د .كاظم حبيب إلى انعدام وجود اديبات من بنات الطائفة بالقول (ان جميع الكتاب والشعراء اليهود الذين اشتهروا في العراق وبعضهم في الدول العربية ايضا، كانوا من الذكور ولم تبرز امرأة واحدة يمكن الحديث عنها في هذا الصدد رغم بروز مناضلات يهوديات في الحياة السياسية والاجتماعية العراقية).المصدر: اليهود والمواطنة العراقية او محنة يهود العراق بين الاسر الجائر والتهجير القسري، د . كاظم حبيب، مؤسسة حمدي للطباعة والنشر، السليمانية، العراق، 2006:47 . ونستغرب من رأي د .كاظم وهو المتخصص في الكتابة عن أبناء الطائفة، إذ إن عدم النشر او الطبع لتلك النتاجات للاديبات لا يعني بالضرورة عدم وجود أديبات قد أشار د . شاموئيل موريه في كتابه (القصة القصيرة عند يهود العراق) إلى نتاجاتهن واذا كانت مريم الملا واسبرانس كوهين قد نشرتا قصصاً في مجلة الحاصد فإن مليحة اسحيق قد اصدرت مجموعة قصص بعنوان (ليالي ملاح) طبعة القاهرة 1950 ومجموعة ثانية بعنوان (رائعة 1952) ورواية (عقلي دليلي 1948) طبعة بيروت. ينظر: القصة القصيرة عند يهود العراق: 286.

وتجدر الإشارة إلى ان الاديبة (مريم الملا) لا تزال تحتفظ بنتاجاتها مخطوطة وغير مطبوعة حتى هذه اللحظة .

(3) تطور الفكرة والاسلوب في الأدب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين: 136.

(4) نشأة القصة وتطورها في العراق (1908 - 1938)، د . عبد الاله احمد دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط3، 2001: 128.

بأدب القصة ومن الداعين إلى قرائتها وتفهمها والمشجعين على كتابتها)[1]. ويتفق د.احمد حسن الزيات والناقد عباس عبد جاسم في عّد انور شاؤل من اوائل الرواد، اذ يقول الزيات واصفاً انور شاؤل بأنه (ثاني اثنين مهدا لكتابة القصة الحديثة في العراق، اما الأول فكان محمود أحمد السيد)[2]، فيما عده الناقد عباس عبد جاسم من جيل ريادة القصة العراقية،عندما اشار إلى دوره في معرض حديثه عن المرحلة الواقعية التقليدية للقصة، فيقول (ومن كتاب هذه المرحلة ايضاً جعفر صلاح الدين الناهي – انور شاؤل- عبد الحق فاضل)[3]. ويتفق (د.سهيل ادريس) مع النقاد السابقين في عدّ نتاجات انور شاؤل من ارهاصات كتابة القصة الحديثة في العراق[4]. ويبدو ان الروائي فؤاد التكرلي لم يتفق مع تلك الاراء حين تساءل عن امكانية دراسة قصص بعض القاصين العراقيين وبضمنهم انور شاؤل بالقول (هناك كتّاب – السيد وشاؤل وايوب لطفي وجعفر الخليلي والناهي والشيخ علي واخرون غيرهم – كان يجب التساؤل قبل البدء بالكتابة عنهم: هل يمكن ان نعدهم ادباء يستحقون الدرس؟ وسوف لن يجهد الدكتور ادريس كثيراً، فإن اغلب الأجوبة ستكون بالنفي .. ومن التعسف حقاً ان يبحث نتاج هؤلاء على مستوى واحد مع انتاج المحاول الوحيد في ادبنا القصصي عبد الملك نوري)[5].

وفضلاً عن الاختلاف في الريادة وعدمها فثمة اختلاف على القيمة او النضج الفني لهذه القصص فمن تلك الاراء التي قيلت في فنية تلك القصص، مايورده د. داود سلوم عن قصص (انور شاؤل) التي عد نتاجاته الأولى غير ناجحة، اذ يقول (الكاتب اظهر انه غير قادر على خلق اهتمام في القارئ وان بعض قصصه عادية او ليست بذات قيمة)[6]، لكنه يستدرك بالقول بأن (المجموعة ليست بدون قصص ممتازة ذات معنى

---

(1) القصة العراقية قديماً وحديثاً، جعفر الخليلي، مطبعة الانصاف، بيروت، ط1،1962: 37

(2) قصة حياتي في وادي الرافدين: 270.

(3) قضايا القصة العراقية المعاصرة، عباس عبد جاسم، دار الحرية للطباعة، بغداد،1982: 42.

(4) ينظر: نزعة الحداثة في القصة العراقية، د.محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار افاق عربية، 1984: 143.

(5) نزعة الحداثة في القصة العراقية: 143.

(6) تطور الفكرة والاسلوب في الأدب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين: 129.

اجتماعي..)[1]. فيما نجد د.عبد الاله احمد يبدي إعجابه بأسلوب القاص (انور شاؤل) ولاسيما مجموعة (في زحام المدينة) إذ يرى أن قصصه (وفقت في ان تفتح على عوالم ارحب تجاوزت هذا العالم الضيق الذي وجدت معظم القصص العراقية الواقعية في الاربعينيات والخمسينيات نفسها اسيرة له ..)[2]. وتجدر الإشارة إلى ان (انور شاؤل) اصدر مجموعتين قصصيتين هما [3] :

1)الحصاد الأول التي ضمت احدى وثلاثين قصة 1930.

2)في زحام المدينة 1955.

اما القاص (شالوم درويش) فلقد اصدر مجموعتين قصصيتين هما :

1)احرار وعبيد [4] .

2)بعض الناس [5] .

ويبدو ان نتاجات القاص ولاسيما مجموعة (بعض الناس) قد وصلت درجة من النضج جعلت الاديب (سهيل ادريس) يصفها بالاقتراب من القصص العالمية – على حد تعبيره – فهي تذكر بأروع القصص الروسية[6](*).

وتشير الدراسات التي اجريت على المجموعتين تميز قصص معينة في البنية والمضمون، ففي مجموعة (احرار وعبيد) تميزت قصتا (ابو شوارب) و (راسم افندي)

---

(1) م.ن: 129.

(2) الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية، الجزء الأول، د. عبد الاله احمد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001: 265.

(3) قصة حياتي في وادي الرافدين: 270.

(4) ينظر: مجموعة (احرار وعبيد)، شالوم درويش، مطبعة الرشيد، بغداد، 1941.

(5) ينظر: مجموعة (بعض الناس)، شالوم درويش، مطبعة الرشيد، بغداد، 1948.

(6) رواد ومبدعون، دراسات في الأدب العربي المعاصر، شمعون بلا ص، دار الجمل، كولونيا – المانيا، ط1، 2003: 169.

(*) بحسب د.شمعون بلاص فإن مقالة د.سهيل ادريس التي نشرت في مجلة الاداب اللبنانية في ثلاثة اعداد، كانت اطروحة الدكتوراه للاديب سهيل ادريس في جامعة السوربون سنة 1950، جاءت تحت عنوان(القصة العراقية الحديثة) ذكر فيها ان نتاجات شالوم درويش (من انضج آثار الأدب القصصي في العراق)، نقلاً عن مجلة الاداب اللبنانية، ع 4، السنة الأولى، نيسان، 1953: 34 – 35.

باكتساب عناصر النضج، اذ تتحدث الأولى عن اعتزاز شرطي مرور بشاربيه الكثيفين، بوصفهما احد علامات تميزه وحينما يسعى لطلب يد فتاة تشترط عليه حلق شاربيه لكن في النهاية لايستطيع حلقهما فيقول مخاطباً نفسه في المرآة وهو يمسك بالمقص "لن اتزوجها"[1].

وتكشف هذه القصة على مستوى مقبول في حضور الشخصيات وتكريس المضمون إذ تتحدث عن (تضخم مفهوم المظهر في وجدان الشخصية وسيطرته عليها بحيث يصبح في نظرها ليس شهادة لمكانتها بين الناس ومدعاة للاحترام والتقدير فحسب، وانما مصدراً تستمد منه كيانها الذاتي)[2]. فيما تشير قصة (راسم افندي) إلى ساعي بريد يعمل لدى احد الاثرياء منذ عشرين عاماً، وكان محاطاً من قبل افراد حارته بالاحترام والتقدير لكنه يفاجأ احد الايام بتعيين احد الصبيان في القصر كساع للبريد بعد ان ألم المرض براسم افندي فيسعى الاخير وهو موهن القوى لقتل الصبي بإحدى الآلات الجارحة لكنه يتعثر ويسقط، فيسارع إلى مساعدته[3].

اما قصص مجموعته الثانية فلقد إنمازت بملامح جعلتها تختلف عن المجموعة الأولى بدءاً بتطور لغة القصص (التي مالت إلى التركيز والابتعاد عن الانشائية .. كما يتجلى هذا التطور في استخدام القاص للعامية في حوار قصتين من قصص المجموعة هي قصة "قافلة من الريف" و"قصة عريس" .. مما اضفى على القصتين جواً محلياً متميزاً زاد من اثرها على القارئ)[4]، وقد اقتربت قصة (محكمة)، التي ضمتها المجموعة (بعض الناس) إلى حد كبير من معطف كوكول(وان فاقت قصة محكمة من حيث التركيز والتحليل النفسي قصة كوكول الروسي)[5]، وتحكي هذه القصة رغبة رجل يعشق فتاة يحاول ان يبدو امامها بمظهر انيق فيعمد إلى شراء بدلة بيضاء بعد جهد، ولكنه ما ان يلبسها حتى تتلوث على يد صبي القهوة من غير قصد، فيعمد البطل إلى قتل الصبي في

---

(1) ينظر: بيضة الديك وقصص أُخرى، شالوم درويش،تقديم البروفيسور: شموئيل موريه، مطبعة دار الشرق،القدس، 1976 :7

(2) رواد ومبدعون: 176.

(3) ينظر: نشأة القصة في العراق (1908 - 1938): 150.

(4) الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية: 269.

(5) ينظر: بيضة الديك وقصص أُخرى، المقدمة: 8.

القهوة لأنه اتلف بدلته[1]. فيما تقدم قصة (قافلة من الريف) سيرة حياة المؤلف من ارتحال عائلته من منطقة علي الغربي في مدينة العمارة إلى العاصمة بغداد، وتصور شدة تعلق افراد العائلة بعنزته مربشة الأمر الذي اضطرهم في نهاية المطاف إلى بيعها. وتعكس هذه القصة نزعة إنسانية وهي على حد تعبير د.سهيل ادريس (احدى روائع القصص العربي وموضوع هذه القصة الذي يتناول حكاية عنزة واسرة قد يبدو تافهاً، ولكنه في الحقيقة يحمل معنى إنسانياً عميقاً .. هذه القصة البسيطة الإنسانية المؤثرة تذكرنا بأجمل الاقاصيص الروسية وهي ترسم لنا لوحة حية لهذه الاسرة الشريفة ذات العواطف المخلصة)[2].

وتحكي القصة الأخيرة، ضمن هذه المجموعة، وهي قصة (عروس) حكاية سقوط فتاة في درب الرذيلة بسبب احلام رسمتها جدتها في مخيلتها، عن الدور الاساس للفتاة في ان تصبح عروساً ذات يوم، كما ان جمالها الأخاذ وفقدان والدتها كانتا احد العوامل في السقوط الاخلاقي وتبقى أُمنيتها الوحيدة هي ارتداء بدلة الزفاف ووقوفها لأخذ صورة تذكارية، الا ان مجرد الصورة لم تتحقق اذ يحاول المصور الاعتداء عليها، ويصف د.سهيل ادريس تلك القصة بالقول (ولنذكر اخيراً ان موضوع قصة (عروس) يمكن ان يعتبر من اوفر موضوعات القصة العربية الحديثة ابداعاً وخبرة)[3]. وعند معالجته نصوص شالوم درويش يعلل د.شمعون بلاص اسباب السقوط بوصفه احد محاولات (الفرد اكتساب هوية أُخرى ولو عن طريق الايهام الذاتي)[4]، فهي اذن دراسة نفسية الشخصية في ظل مجتمع بنى مفاهيمه المسبقة عن المرأة.

وبتحليل تلك القصة استطاع د.شجاع العاني تلخيص الاتجاه القصصي لدى الكاتب فيقول (والقارئ لأقاصيص شالوم درويش يجد اثار الكتاب الروس من امثال تشخيوف وتولستوي وغوركي، ماثلة فيها ويمكن القول ان قصة (عروس) تندرج تحت اسم الواقعية الاجتماعية التي ترى في البيئة والمجتمع عاملين هامين في تحديد سلوك الإنسان وتفكيره)[5].

---

(1) ينظر: رواد ومبدعون: 176.

(2) بيضة الديك وقصص أُخرى، المقدمة: 8.

(3) م.ن.: 8.

(4) رواد ومبدعون: 178 .

(5) المرأة في القصة العراقية، شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986: 122.

وبناءً على ماتم عرضه يمكننا ان نلتمس من هذه البدايات اسهامات فاعلة وكبيرة في التأسيس والمشاركة في النتاج القصصي والشعري، ويبدو ان مجمل تلك النتاجات لأبناء الطائفة قد مرّ بمرحلتين: [1]

– المرحلة الأولى: اتسمت بالطابع الرومانسي، وتشكلت بفعل الترجمة والنقل من الاداب الاوربية وقد ظهر تأثيرها واضحاً في نتاجات تلك المرحلة.

– المرحلة الثانية: اتسمت بالواقعية عبر نقل الواقع بفعل تأثرهم بالواقع الاجتماعي، منطلقة من اتجاه علماني يقترح الحلول في معالجة الاستعمار ونقض فكرة الصهيونية وفيها انقسم مثقفو الطائفة ولاسيما الأدباء إلى توجهين: [2]

– التوجه الأول: الذي كان يرى في الاخلاص للوطن حلاً لمشاكل البلد وتألفت هذه الفئة من المثقفين والموظفين الكبار والتجار وفي مقدمتهم (انور شاؤل / مير بصري / د .سلمان درويش / شالوم درويش / يعقوب بلبول / ابراهيم عوبديا/ سليم البصون / منشي زعرور / نسيم رجوان /مراد العماري / نعيم طويق).

– التوجه الثاني: الذي كان يؤمن بالفكر الشيوعي الذي كان يعرض مشكلة الاقليات، وفي مقدمة من دعا لهذا الاتجاه (يوسف زلخة/مسرور قطان / حسقيل قوجمان/الياهو حوري/سامي ميخائيل/شمعون بلاص).

إن انقسام أبناء الطائفة في توجهات الكتابة يقودنا إلى البحث في الخطاب الروائي وهو مايستدعي البحث في مصطلحات ثلاث وضرورة التفريق بينها، وهي الأدب الصهيوني والأدب الإسرائيلي والأدب اليهودي، فثمة تداخل بين هذه المصطلحات اذ لايمكن جمعها تحت مظلة واحدة. فدراستنا تتجه إلى الأدب اليهودي مميزاً من الأدب الإسرائيلي (العبري) او الأدب الصهيوني.

---

(1) ينظر: اليهود والمواطنة العراقية او محنة التهجير يهود العراق بين الاسر الجائر والتهجير القسري: 75.

(2) ينظر: يهود العراق ومساهماتهم في الثقافة العراقية، بقلم شاموئيل موريه، تر:بهاء سلمان، مجلة مسارات، مؤسسة مسارات للتنمية الثقافية والاعلامية، ع13، السنة الرابعة، 2009: 47 .

في الأدب الصهيوني والأدب الإسرائيلي والأدب اليهودي.

يعرف الأدب الصهيوني بأنه الأدب الذي يكتب ليعبر ويروج للافكار الصهيونية (بغض النظر عن الانتماء القومي او الديني او الحضاري او اللغوي للمؤلف)[1]. ولقد وصل هذا الأدب إلى ذروة انتاجه (في الفترات التي تحسنت فيها احوال اليهود نسبياً، اي الفترات التي اعطي اليهود فيها حقوق المواطنة في الدول التي كانوا يعيشون فيها، ففي هذه الفترة بالذات نمت الافكار التي رسمت قاعدة الصهيونية العريضة)[2]، وتشير كلمة صهيون في الاصل إلى التلة التي انتزعها داود من اليبوسيين ليجعلها عاصمة اورشليم [3] كما تشير ايضا إلى مملكة السماء واول اهدافها هي بعث اللغة العبرية وثقافتها على وجه الخصوص[4].

واذا كان جوهر العملية الفنية هو التعبير الصادق عن التجربة المعاشة فإن الايديولوجية الصهيونية (هنا لاتضيء الواقع ولكنها تصدر امرها اليه)[5]، والأمر الذي تصدره الصهيونية للواقع هو نفي وجود الشعب الفلسطيني، إذ تعد العودة إلى ارض الميعاد استكمالاً للعلوم الدينية والتشريعات ولاسيما بعد ان لمعت اسماء مثقفين وفلاسفة يهود في ميادين الانتاج الفكري، فإذا (اختلف الواقع مع الايديولوجية فالواقع لا وجود له)[6].

ولأن الصهيونية (قد طرحت نفسها بوصفها حلاً شاملاً وثورياً للمسألة اليهودية اينما وجدت)[7]، كان لابد من تمجيد ذلك المشروع والدعوة اليه بكل الاساليب ودعمه فكرياً وتثبيت جذوره مادياً وسياسياً وهو ما نجده يتمثل في أدب الروائي الصهيوني

---

(1) موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: 313 .

(2) في الأدب الصهيوني، غسان كنفاني، دراسات فلسطينية، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الابحاث، بيروت، ع22، ت2، 1967: 27.

(3) ينظر: موسوعة الكتاب المقدس، دار منهل الحياة، بيروت، 1993: 35 .

(4) ينظر: المعجم الحديث للتحليل السياسي، تأليف جيوفري روبرتس واليستاير ادواردس، تر:سمير عبد الرحيم الحلبي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1، 1999: 493 .

(5) نقد الأدب الصهيوني دراسة ايديولوجية لأعمال الكاتب عاموس عوز، مع الترجمة العربية الكاملة لروايته (الحروب الصليبية)، غالب هلسا، الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2008: 65 .

(6) نقد الأدب الصهيوني: 65 .

(7) سفر التاريخ اليهودي: 533.

"عاموس عوز" الذي تناول في رواياته الاربعة (في مكان آخر ربما) و (تل المشورة الشريرة) و (الحب المتأخر) و (الحروب الصليبية)[1]، نظرة الصهيوني للعربي والارض العربية المجاورة لفلسطين، وكونهما يشكلان تهديداً لوجود الكيان في اي لحظة، كما يسلط الضوء على منجزات الابداع الصهيوني، فضلاً عن الروائي الصهيوني (ابراهيم بن يهوشوع) الذي بنيت رواياته على ترسيخ الاساطير الصهيونية وتعميقها في اذهان قرائه والحال نفسها مع روايات زوريا شيليف واليا شاحور[2].

ويذهب د .عبدالوهاب المسيري إلى عدّ هذا الأدب، ادب درجة ثالثة او أدب صحفي ذا توجه عدائي بحسب تعبيره، كما انه يراه واصفاً عقائدياً وليس واصفاً شكل الأدب او محتواه او لغته[3]، ونحن نتفق تماماً مع ماذهب اليه المسيري في تعريفه وفي وصف شكله.

اما الأدب الإسرائيلي او مايطلق عليه العبري هو – بحسب د .المسيري- كل ادب كتب بالعبرية وعبر عن تجربة المستوطنين الصهاينة في فلسطين، وبخاصة من ابنائهم الذين ولدوا ونشأوا في فلسطين منذ عام 1960[4]. وهنا نختلف مع د .المسيري سواء اتفقنا معه ام لم نتفق بوجود ادب إسرائيلي، فإذا كان يتخذ من اللغة - وهي العبرية - معياراً اولياً في عدّه إسرائيلياً عبرياً، فإن ذلك يفتقر إلى الدقة لأن تصنيفات الأدب المحلية في اغلبها تخضع لمسألة الهوية والانتماء وتندرج تحتها اللغة ومضمون النتاج، ولأن دولة "إسرائيل" دولة حديثة – من وجهة نظر المعترفين بها – فلابد على ادبهم ان يتحلى بأمجاد أبنائها ومستقبل دولتهم، فكيف يصف الأدب الذي كتب عن الحنين إلى العراق ولحظة الفراق حتى عند ادباء ولدوا في "إسرائيل" من أصول عراقية بأنه كان أدباً إسرائيلياً ؟!، ومن هنا لايمكن القول إن كل أدب كتب بلغة دولة معينة يعبر بالضرورة او يصنف تحت أدب الترويج لتلك الدولة.

ان معيارية تصنيف الأدب الإسرائيلي لدى المسيري تتخذ محورين: محور اللغة ومحور المضمون، فإذا كانت معيارية اللغة العبرية احد شروطها، فماذا يمكن ان يسمى

---

(1) ينظر: نقد الأدب الصهيوني: 8.

(2) ينظر: بعد المؤرخين الجدد .. ظاهرة الروائيين الجدد في إسرائيل، جعفر هادي حسن، مقال من شبكة المعلومات. (www.alhewar.org)

(3) ينظر: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: 314 .

(4) ينظر: م.ن: 322.

ادب شاموئيل موريه (سامي ابراهيم) وسامي ميخائيل وشمعون بلاص؟! فهم ادباء عراقيون كتبوا عن العراق باللغة العبرية، التي اجبروا على التحول اليها بعد ان هجروا من العراق ورحلوا إلى فلسطين، إذ لا يمكن تحت تلك الظروف القاهرة الاستمرار بالكتابة بالعربية. ويصرح د. شمعون بلاص بأسباب تحوله في لغة الكتابة فيقول (لم انس اللغة العربية، وما تزال جزءاً من كياني الثقافي والروحي على رغم تحولي إلى الكتابة بالعبرية للاسباب التي تعرفها جيداً، ومن بينها انني يجب ان اكتب لقراء يفهمون لغتي التي اكتب بها. هناك اناس قليلون على شاكلتي انا ويكاد هذا العدد مقتصراً على الأدباء والفنانين اليهود العراقيين الذين هاجروا قبل خمسين عاماً، انا وجيلي الأدبي في السبعينيات الان، أي نحن في نهاية المطاف .. سبب وجودي وانتمائي إلى الأدب العبري فهو ناجم عن شيئين اساسين وهما اللغة والبيئة التي اعيش فيها، لا أكثر ولا اقل، وليس لدي علاقة معهم خارج هذين الاطارين)[1]. كما ان ايجاد ارضية للقراءة كان له دور واضح في اختيار اللغة، فشمعون بلاص حينما كتب ثلاثيته اضطر إلى تغيير عنوان الجزء الثاني (وراء الوادي) إلى (تل ابيب شرق) كي يسمح الناشر بنشرها ! وهو في كل ذلك يرى (ان العودة إلى إسرائيل تمثل على الاقل مؤقتاً، نفياً بابلياً ثانياً)[2]، وهو ما يؤكد هوية وطنية عراقية لدى الروائي .

اما عن معيارية المضمون لدى المسيري، فلقد كتب سامي ميخائيل رواية فيكتوريا، تلك الام التي تجد صعوبة بالغة في فهم لغة الاحفاد وهي (العبرية)، فيقول سامي ميخائيل (لم استخدم القاموس مرة واحدة حينما ترجمت ثلاثية نجيب محفوظ .. وتطلب مني قضاء خمسة عشر عاماً لغرض تعلم العبرية)[3].

ويصرح علاقته "بإسرائيل" في الفيلم الوثائقي (أنس بغداد)[4] "ما ان وصلت إسرائيل حتى نشبت الحرب، بين دولة سامي ميخائيل ودولة إسرائيل". ويوجز سامي

---

(1) الروائي اليهودي شمعون بلاص: نزوحي عن العراق كان اضطرارياً وحق العيش في فلسطين اجبرت عليه، عدنان حسين احمد ضمن كتاب "يهود العراق تاريخ وعبر"، مازن لطيف، دار ميزوبوتاميا، ط1، 2009: 251 – 257.

(2) النفي اللامرئي، اليهود العراقيون في إسرائيل، زيف بن دور، تر: د.هناء خليف غني، مجلة الاقلام، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد، الاعداد كانون الأول شباط اذار، 2011: 28 .

(3) يهود العراق وخرافة البحث عن وطن افتراضي، سلام عبود، ضمن كتاب يهود العراق تاريخ وعبر: 210.

(4) حوار سامي ميخائيل في الفيلم الوثائقي (انس بغداد- 2002) للمخرج العراقي سمير جمال الدين .

ميخائيل سبب التحول الجوهري في اللغة بالقول (ان تكون يهودياً متحمساً في مناهضة الصهيونية وتكتب بالعربية، ذلك امر غير مغرٍ بشكل خاص في اية بقعة من العالم)[1]، واذا سلمنا جدلاً بأن مضمون الأدب الإسرائيلي هو تجربة المستوطنين الصهاينة في فلسطين، فأين ذلك الأدب مما صوره سامي ميخائيل في روايته (متساوون ومتساوون أكثر) عن سوء المعاملة التي يحظى بها يهود الشرق / السفارديم مقارنة بيهود الغرب/ الاشكنازيم، اذ اعتبروا يهود الشرق مواطنين درجة ثانية، فعلى الرغم من تمتعهم بمؤهلات عالية فقد عوملوا معاملة فظة وقاسية[2]، الا يعد ذلك ادب ادانة!؟ فأين هو تمجيد تلك الدولة؟ .. وكيف يمكن عد تلك النتاجات ادباً إسرائيلياً ؟!. وفي صدد اللغة والمضمون، فإن (نعيم قطان) كتب روايتيه (وداعاً بابل) و (فريدة) بالفرنسية لكنها تتحدث عن سيرته في العراق في الرواية الأولى، وتتحدث الثانية عن سيرة المطربة (سليمة مراد)، فماذا يصنف هذا الأدب ؟!

وفي كتابه (الواقعي والمسرحي) يلجأ (نعيم قطان) إلى تفسير التناقض الذي يراه البعض في ثنائية يهودي/عربي وهو مايرفضه، اذ يرى ان ذلك جزءٌ من تكوينه فيقول (ان اكون يهوديا وعربياً وان اعيش الصراع كشذوذ كمرض .. هذا هو قدري، هذا يعني اني ارفض التناقض واعتبره شيئاً اجنبياً عليّ)[3].

وفي جانب اخر، لو استعرضنا بعضاً من كُتاب الرواية في "إسرائيل" الان لوجدناهم يتناولون في نتاجاتهم الروائية التشكيك بالاساطير والروايات الصهيونية، اذ شكلت تلك الفئة ظاهرة جديدة في "إسرائيل" منذ صدور رواية (اميرغو تفروند – العالم في وقت متأخر)، التي تعالج واقع الاستيطان اليهودي بعدّه استعماراً، وممن سار على هذا النهج (يوخل براندس، نوازيت، هداره لزار)، كما جسدت الشاعرة والروائية (غابريلا افيغور- روتم) طبيعة الصراع الفلسطيني – الإسرائيلي واثر المستوطنات في روايتها (الاحمر القديم)[4].

---

(1) يهود العراق وخرافة البحث عن وطن افتراضي: 209 .

(2) ينظر: الكاتب اليهودي سامي ميخائيل محاولة محاكمة الماضي والحاضر، رياض بيدس، مجلة شؤون فلسطينية، ع 196 تموز، 1989: 37.

(3) الواقعي والمسرحي، نعيم قطان، تر:صباح الخراط - زوين، مراجعة هاشم صالح، دار الجمل، كولونيا – المانيا، ط1، 1997: 14

(4) ينظر: بعد المؤرخين الجدد .. ظاهرة الروائيين الجدد في إسرائيل.

وما دمنا بصدد الحديث عن الروائيين الإسرائيليين، فلقد برز كتاب رواية من اصول عراقية ولدوا في "إسرائيل" وتكلموا العبرية لكنهم لم يدعوا إلى قيام تلك "الدولة" او الايمان بالفكر الصهيوني ولم يعبروا عن تجربة الاستيطان، بل ظل هاجس الحنين إلى العراق شغلهم الشاغل، ومن اولئك الروائيين: [1]

1)سموح – رواية (بغداد الامس – 2003).

2)سالم فتال – (في ازقة بغداد– 2003).

3)ساغب – (اليهود في البصرة – 2004).

4)فرح ناعور – (عند ضفتي نهر دجلة – 2003).

5)بي فتل – (احلام في ططران بغداد – 2006).

واذا كانت الروايات قد عبرت عن هاجس الحنين في نتاجاتهم فلقد شاركها الشعر في الافصاح عن تلك الهواجس اذ برز شعراء من اصول عراقية، طغى صوت الوطن (العراق) في داخلهم عالياً حتى تغنوا بقصائد النفي منهم الشاعر روني سمول الذي اصدر ديوانه الأول (نفي)، كما كتب قصيدة لبغداد اثر حرب الخليج الأولى 1994[2] كل تلك النتاجات الأدبية في الرواية والشعر صورت مقدار الحنين والنفي العاطفي لأبناء الطائفة العراقية.

وتأسيساً على ماسبق، فالأدب الإسرائيلي هو الأدب الصهيوني، فكلا الأدبين – ان صح كونهما اثنين– ذو هدف سياسي واضح وهو تثبيت الصهيونية، وهو ما ابتعد عنه أبناء الطائفة اليهودية العراقية، فأي (كاتب حقيقي لديه رؤية للعالم لاشك هذه الرؤية لها جذور اجتماعية وتاريخية ولكن هناك الاختيار حتى بمعناه الايديولوجي، فليس بالضرورة ان يعبر كاتب ينتمي إلى طبقة معينة عن مصالحها)[3]. واذا كان د .عبدالله ابراهيم قد طرح سؤاله

---

(1) ينظر: النفي اللامرئي، اليهود العراقيون في إسرائيل: 28 .

(2) م.ن: 30.

(3) تجليات الدين في الابداع، ندوة مجلة فصول المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع59، ربيع 2002: 123.

متحيراً في كيفية تصنيف تلك النتاجات بكونها عربية ام إسرائيلية[1] فنحن نقول في ضوء مابيناه بأنه لا وجود لأدب إسرائيلي في ظل سمات النتاجات التي دُرست، وعلى هذا لايمكن ان تعد تلك الأعمال الروائية ادباً إسرائيلياً مطلقاً.

اما الأدب اليهودي فهو (عبارة تستخدم لتصنيف بعض الأعمال الأدبية اما من منظور مضمونها او من منظور الانتماء الاثني او الديني)[2]. وهذا المصطلح – بحسب المسيري – يعد مرفوضاً كونه (يفترض اطراً ثقافية وفكرية يهودية عالمية)[3] وهو مايدعو إلى الوحدة والتجانس ويرفض الخصوصية والابعاد الفكرية والشكلية للمضمون الأدبي مؤكداً اهتمامه بالمضمون اليهودي فقط . ويقترح المسيري تعريفاً عاماً للادب اليهودي، فحواه اشتراك تلك الاداب بموضوعات واحدة مثل الاحساس بالغربة او انتظار الماشيح، منتهياً إلى انها ستكون في مرجعيتها موضوعات عامة، ذات ابعاد إنسانية تتخذ من تجربة الاقلية في مجتمع الغالبية محورها[4]، وهو مانتفق عليه مع المسيري ولاسيما انهم يعرضون لهموم ذاتية يكون سببها الدين، بوصفه ممارسة ثقافية ذات خصوصية عندهم.

وما يهمنا هنا هو تعريف الأدب العراقي اليهودي، فتأسيساً على ماسبق يمكننا القول بأنه كل نتاج يركز على الممارسات الثقافية الدينية بوصفها هوية او تعبيراً عن الذات لابوصفها انتقاصاً من الآخر او التجني عليه وتوافر على مواضيع مشتركة واحدة تكررت في مضامينها واختلفت في صياغتها الفنية. يأتي في مقدمتها حادثة الفرهود والترحيل القسري الذي ولد الاحساس بالغربة والنفي، والوضع المزري الذي كان عليه أبناء الطائفة في المعبراة[*]، شكلت كلها علامة مميزة في هذه النتاجات، فضلاً عن ذلك تأكيد هوية ثقافية ووطنية – وهو ما اشرته دراستنا – كما ان وجود ادب يهودي عراقي يستند إلى وجود نقد يهودي عالمي، فإذا كان الأدب اليهودي العراقي محلي النشأة، فإن

---

(1) موسوعة السرد العربي، ج2، د .عبدالله ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة موسعة، بيروت،2008: 55 .

(2) موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: 312.

(3) م .ن: 313 .

(4) م.ن: 313.

(*) المعبراة: تعني المخيمات المؤقتة التي سكن فيها أبناء الطائفة اليهودية العراقية حينما رُحلوا إلى "إسرائيل".

النقد اليهودي عالمي النشأة والتشكل، فهو(مجموع الاسهامات اليهودية في تشكيل النقد الغربي الحديث.. تلك الاسهامات تتشكل في مجموعها وعلى الرغم من تباينها كياناً فكرياً ونقدياً على قدر من التجانس يبرر تناوله بوصفه متصلاً ببعضه بعضاً ومستقلاً عن غيره)[1]، فاتصاله ببعضه يتأتى من كونه يركز على سمات مشتركة في النتاجات التي درسها الناقد اليهودي وفي مقدمتها المواضيع المتصلة بشخصيات يهودية ادبية ام فكرية، او قضايا مهمة كأحداث الهولوكوست ومعاداة السامية، اما استقلاله عن غيره فيتأتى من كون المثقف/الناقد اليهودي ينظر إلى نفسه بعدّه (آخر) للثقافات الأُخرى ونعني بها الغربية /المسيحية[2].

روائيون في المنفى.

شهد العراق تدهوراً سياسياً في الاربعينيات شأنه شأن بقية الدول العربية، اثر قيام "دولة إسرائيل" تفجر الصراع العربي – الصهيوني وتداعياته على المنطقة على وجه العموم، وعلى أبناء الطائفة اليهودية العراقية على وجه الخصوص، اذ سرعان ما اتخذ قرار اسقاط الجنسية العراقية، وتصاعدت حملة الاعتقالات والاضطهادات واحكام الاعدام وحادثة الفرهود، زّد على ذلك نشاط الوكالة اليهودية وتفجيراتها في مناطق أبناء الطائفة، تحت تلك الظروف هُجر ورُحل الالاف منهم حتى فقد العراق بين ليلة وضحاها أغلبية تلك الطائفة التي سكنت العراقي منذ قرون.

وقد حاول الروائيون والأدباء من أبناء الطائفة اليهودية العراقية استعادة الوطن عبر الكتابة، فجاءت مذكراتهم عن العراق لتستوقف الزمن الذي سرعان ما دار بهم وبرحالهم ليضعهم في "إسرائيل" او يضعهم في منافٍ أُخرى كالدول الاوربية، واتخذت تلك المذكرات شكلين في الكتابة هما:

- مذكرات ذات صبغة تاريخية، اي متخذة من التسلسل التاريخي واحداثه شكلاً لها ومنها مذكرات:

---

(1) النقد اليهودي دليل الناقد الأدبي، اضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط1، 2000: 339.

(2) ينظر: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: 340.

- انور شاؤل / قصة حياتي في وادي الرافدين .

- مير بصري / رحلة العمر من ضفاف دجلة إلى وادي التميمس.

- د .شموئيل موريه / بغداد حبيبتي.

- د . سلمان درويش / كل شيء هادي في العيادة .

• مذكرات اتخذت من السرد الفني شكلاً لها (صيغة روائية او سيرواية) ومنها :

- رباعية اسحاق بار – موشيه او كما يحبذ ان يطلق عليها (الرباعية العراقية)[1].

- رواية فيكتوريا لسامي ميخائيل [2].

- رواية (وداعاً بابل) لنعيم قطان [3].

وفي المنفى، كتب الأدباء من أبناء الطائفة العراقية نتاجاتهم اذ اخذت الكثير من الأعمال طريقها إلى الترجمة إلى لغات عدة، تقف في مقدمتها روايات (سمير نقاش)، اذ جاء اغلبها رد فعل لما مر به الروائي وأبناء طائفة اليهود لتجسيد حنينهم إلى العراق، وكانت معظم أعمال الروائيين ذات معطيات خارج نصية، بلورت المضمون وصاغت الاسلوب، ومنها :

---

(1) الرباعية العراقية وتضم اربعة اجزاء وهي:

- الخروج من العراق: مذكرات (1945- 1950)، اسحاق بار- موشيه، القدس، منشورات مجلس الطائفة السفارادية، القدس، 1975

- بيت في بغداد، رواية اسحاق بار – موشيه، منشورات رابطة الجامعيين اليهود النازحين من العراق، مكتبة د . داود سلمان سالا لمؤلفات يهود العراق، اورشليم، القدس 1983 . =

= - ايام العراق، رواية اسحاق بار – موشيه، رابطة الجامعيين اليهود النازحين من العراق، مكتبة د . داود سلمان سالا، لمؤلفات يهود العراق، اورشليم، القدس، 1983.

- يومان في حزيران، اسحاق بار- موشيه، رابطة الجامعيين اليهود النازحين من العراق، مكتبة د . داود سلمان لمؤلفات يهود العراق، اورشليم، القدس، 2004.

(2) فيكتوريا، رواية سامي ميخائيل، تر: سمير نقاش، دار الجمل، كولونيا – المانيا، 2005 .

(3) وداعاً بابل، رواية نعيم قطان، تر: ادم فتحي، دار الجمل، كولونيا – المانيا، 2000.

روايات سمير نقاش

1) رواية (فوة يادم 1978)[1] التي تصف بعض جوانبها بغداد حقبة الثلاثينيات من مأكل وملبس وتقاليد وتعايش.

2) رواية (الرجس1978)[2] التي كتبها اثر محاولته الهرب والعودة إلى بغداد، لكنه يعتقل في لبنان وعُذّب وسُلّم إلى (إسرائيل).

3) رواية (نزوله وخيط الشيطان 1986)[3] التي تحكي تعددية المجتمع العراقي وتعايشه بكافة اطيافه حتى لحظة اسقاط الجنسية العراقية .

4) رواية (عورة الملائكة 1991)[4] التي تحكي تنقلات الروائي، ومنها الدراسة بين لندن وتل ابيب واستذكاره العراق، وتحكي قصة رفض اطروحة الدكتوراه للراوي، الذي يتماهي مع الروائي (سمير نقاش).

5) رواية (شلومو الكردي وانا والزمن 2004)[5] التي تقترب هذه الرواية الاخيرة للراحل سمير نقاش من سيرته، لكنها تروي سيرة تاجر تنقل بين العراق وطهران والهند، شكل سرده عن العراق الجزء الاعظم .

وتأتي رباعية اسحاق – بار موشيه لتؤرخ لوجود الطائفة وعادات وتقاليد العراقيين حتى نزوحهم في العام 1951، وجاءت مقتربة من السيرة في اجزاء اربعة:

1. رواية (الخروج من العراق): تتناول سيرة المؤلف بين عام (1945 - 1950) بعد ان اصبح شاباً ناضجاً في الثامنة عشرة من عمره، اذ يصور الاحداث الاجتماعية والتاريخية التي تركت بصماتها على المجتمع اليهودي .

---

(1) فوة يادم، نوبيلا عراقية، سمير نقاش، القدس، ط1، 1987.

(2) الرجس، رواية سمير نقاش، القدس، 1987.

(3) نزوله وخيط الشيطان، رواية سمير نقاش، رابطة الجامعيين اليهود النازحين من العراق، مكتبة د. داود سلمان سالا، لمؤلفات يهود العراق، ط1، القدس، 1986.

(4) عورة الملائكة، رواية سمير نقاش، دار الجمل، كولونيا، المانيا، ط1، 1991 .

(5) شلومو الكردي وانا والزمن، رواية سمير نقاش، دار الجمل، كولونيا، المانيا، ط1، 2004.

2. رواية (بيت في بغداد): التي تتناول حكاية (الطفل الموهوب / المؤلف) المرهف الاحساس حتى عام 1936 حيث وقوع انقلاب بكر صدقي وهبوب رياح النازية العنصرية.

3. رواية (ايام العراق) التي تتناول حكاية شاب يرصد متغيرات الاوضاع السياسية، اذ تغطي المرحلة السياسية (1936 - 1945)، وهذه الرواية بحسب د .محمود عباسي زمنياً تقع بين الروايتين (بيت في بغداد) و (الخروج من العراق)، فالترتيب الزمني لها - وليس الفني لكتابتها- المفروض ان يقع على الوجه الاتي: [1]

أ- بيت في بغداد / وتغطي احداث الطفولة حتى عام 1936 .

ب- ايام العراق / وتغطي الاحداث من 1936 – 1945 .

ت- الخروج من العراق / وتغطي الاحداث من 1945 – 1950 .

4. رواية (يومان في حزيران)، التي تناولت يومين في شهر حزيران من العام 1941 وهي حادثة الفرهود وكانت تلك اخر نتاج كتبه الراحل اسحاق بار- موشيه.

ونرجح ان موقع رواية (يومان في حزيران) كان الاجدر ان يكون بين روايتي (ايام العراق) و (الخروج من العراق) كي تشكل رباعية متتالية تحمل بعد فني واحد، تبدأ من الطفولة وتؤرخ للتعايش وتستمر حتى تظهر انعكاسات الوضع السياسي على الشارع العراقي، وتسلط الضوء على جناية الحكومات المتعاقبة وممارسة التهميش والاقصاء بحق أبناء الطائفة .

ويقدم (نعيم قطان) في روايته (وداعاً بابل) سيرة لحياته الأدبية والاجتماعية، اذ تتشابه احداث الرواية مع احداث سيرته الشخصية حتى تكاد ان تكون سيرة ذاتية. في حين قدمت رواية (فيكتوريا) او كما سماها (سامي ميخائيل) في نصها العبري الاصل (فيكتوريا – ملحمة عائلية) لمجتمع الطائفة في عشرينيات القرن الماضي، واحتفت بسرد تقاليد وطقوس الطائفة، اذ ارخت لحياة الاجداد والأولاد والاحفاد في بغداد لأجيال متعاقبة حتى لحظة ترحيلهم من العراق في العام 1951 ومعيشتهم القاسية في مخيمات اللاجئين، كل ذلك يروى من خلال وعي الام / فيكتوريا لأبنها البير/ البطل .

---

(1) ينظر: المقدمة النقدية لرواية (ايام العراق)، د. محمود عباسي: 8.

واذا كانت النتاجات الروائية والقصصية وليدة المنفى فإن الفيلم الوثائقي (أنس بغداد)[1] قد جاء صورةً وصوتاً ليوثق ذلك الحنين الطاغي لأدباء الطائفة، اذ جسدت بعض الشخصيات الروائية – قيد الدراسة- ادوار البطولة ومنهم (سمير نقاش وسامي ميخائيل وشمعون بلاص وموسى حوري وايلا حبيبة شوحات) فجاءت افتتاحية الفيلم على لسان سمير نقاش قائلاً (عندما غادرت الطائرة كنت انظر إلى نهر دجلة من الشباك الصغير محاولاً ان التهم بعيوني اكبر مقداراً منه، بينما يتلاشي امام ناظري شيئاً فشيئاً)[*].

ونود ان نشير – للأسف – ان أكثر المؤلفات التي صدرت عن كُتابنا سواء كانوا مسلمين ام مسيحيين قد جاءت متحاملة كثيراً على هذه الطائفة وابتعدت عن الموضوعية والحيادية، الأمر الذي دعانا إلى استبعاد أكثرها ومحاولة الإفادة من البعض الذي افترضت ضرورات البحث الافادة منه، اذ يأتي بحثنا دعوة للقراءة والدراسة الموضوعية، فالتصور المسبق – ولاسيما المؤدلج- حتماً سيفضي إلى نتائج عقيمة وسلبية، وحبذا لو سار بعضنا في كتابته مسار الدكتور(عزالدين عناية) في كتابه (الاستهواد العربي – في مقاربة التراث العبري) او الاستاذ كمال الصليبي في كتابيه (خفايا التوراة واسرار شعب إسرائيل) و(التوراة جاءت من جزيرة العرب)، والمستشرق مارك.ر.كوهين في كتابه (بين الهلال والصليب: وضع اليهود في القرون الوسطى) في كتاباتهم، لكنا قد وصلنا إلى نتائج افضل تضاف إلى مكتبتنا العربية التي يمكن الافادة منها في شتى المجالات، عوضاً عن انها ستكون لغة حوار حضارية لاتلغي ولاتهمش الاخر وانما تدعو لأستيعابه بدلاً من اقصائه والتحاور ومن ثم الاتفاق .. ربما، ولاسيما نحن أبناء وطن واحد هو "العراق".

وبناءً على قراءة فاحصة لأعمال روائي الطائفة اليهودية في العراق والإحاطة بظروف تشكل ثقافتهم وآرائهم يمكن للبحث تحديد السمات التي جعلت نتاجات أبناء الطائفة اليهودية العراقية تشكل ادباً يمكن دراسته، سواء كانت مضمونية أم فنية، ومن اهم تلك السمات التي نحاول أثباتها بعد تحليل المنجز الروائي عندهم ما يأتي:

---

(1) الفيلم الوثائقي (أنس بغداد).

(*) ولم يتفرد فيلم (انس بغداد) في موضوعة الحنين إلى العراق، فقد سبقه فيلم (الوطن) للمخرج العراقي الاصل (ديفيد اوفك) اذ صور الحنين الطاغي لعائلة عراقية في إسرائيل أبان حرب الخليج الأولى وهي تشاهد تقرير محطة (cnn)، التي تعرض لمشاهد في بغداد عن مناطق تعرضت لقصف يأملون لو صورت كاميرا القناة بيتهم القديم في بغداد، والمفارقة انهم يجلسون امام التلفزيون مرتدين الاقنعة خوفاً من قصف صاروخي كيمياوي من قبل العراق في اية لحظة.

1) ما تعرضه نتاجات أبناء الطائفة يتركز في أحقية العيش في العراق، وقدم وجودها التأريخي الذي يعود لأيام الحضارات القديمة منذ حضارة اشور وبابل، أي ما يقارب 2500 سنة ق.م.

2) التأكيد على أثر الطائفة اليهودية العراقية في بناء العراق الحديث بمؤسساته كافة واسهاماتهم الايجابية في دفع عجلة التطور .

3) شمولية النصوص لتضم قضايا إنسانية واجتماعية تتعلق بالعادات والطقوس الخاصة بدولة العراق.

4) المحمول الثقافي للنصوص بكون اليهودية ديناً وليس إيديولوجية داعية للصهيونية، يؤكده تعدد الطوائف في العراق .

5) تأكيد الهوية الوطنية العراقية من خلال التمسك باللغة العربية (او اللهجة العامية العراقية البغدادية) ولاسيما مع سمير نقاش الذي شكل (قيمة جدلية غنية لكونه بذاته شخصية اشكالية فهو يهودي العقيدة عربي اللسان عراقي التكوين والبنية والعقل والقلب حتى النخاع بقي محافظاً على النكهة العراقية لهجة وطرق تفكير والتدقيق في تفاصيل الامكنة وطبيعة الحضارة العراقية)[1]، ولقد بلغ به الأمر ان كتب روايتين باللهجة العراقية البغدادية في ثلاثينات القرن الماضي حتى اضطر إلى وضع هامش يشرح فيه معنى تلك المفردات وهو يعشق العربية، اذ يقول (العربية هي لغتي ولا اعرف من اللغات سواها فأنا كنت أعيش منذ أول لحظة داخل هذه القوقعة، لن أتأثر بالثقافة الغربية السائدة في إسرائيل ولم اجد لغتها حتى الان، لقد وصلت إسرائيل وانا في الثالثة عشرة عراقياً عربياً وتركتها بعد خمسين عاماً كما تركها ابي عربياً قحاً، وحتى لو اضطررت للعودة فسأظل هذا العراقي العربي المخلص للغته وتراثه)[2]، وكذلك الحال مع اسحاق بار– موشيه ومير بصري، او على صعيد المضمون كما في روايات شمعون بلاص وسامي ميخائيل ونعيم قطان.

---

(1) سمير نقاش، الناحت الاخير للولع، عبداللطيف الحرز، مقال من شبكة المعلومات. (www.iraqalkalma.com)

(2) سمير نقاش الروائي والمسرحي العراقي: لست محسوباً على الكتاب العبريين ولا على الكتاب العرب، لااستطيع التعبير عن نفسي الا بالعربية . مقابلة مع سمير نقاش، ضمن كتاب يهود العراق، تاريخ وعبر: 226.

6)كشف الممارسات القمعية والاضطهادات ولاسيما حادثة (الفرهود) والتهجير القسري، التي سيطرت على جلّ نتاجاتهم الروائية .

7)ثيمة الحنين إلى الوطن حتى هذه اللحظة حتى مع روائيين ولدوا في "إسرائيل" لأبوين عراقيين وامنية العودة والعيش في العراق اسوة بالآخر .

وفيما يتعلق بعلاقة الدين بالأدب – ونعني في نصوصنا قيد الدراسة – نقول: ان توظيف الممارسة الدينية هو احدى سمات الهوية الدينية للطائفة وتأكيدها، ولما كان (بقاء اليهود كوحدة ذات وعي مشترك يرتبط بالحفاظ على تراث الماضي)[1]، فلاشك ان تبرز خصوصية أبناء الطائفة (كمجتمع مغلق في هذا الجانب) في توظيف موروثها .

ومن هنا جاءت دراستنا في الانطلاق من النص وما حوله لأن طبيعة النصوص تحتاج إلى قراءات في السياق الثقافي أكثر منها في السياق البنائي، زّد على ذلك طبيعة الذات المنتجة لتلك النصوص (ونعني بها أبناء الطائفة) والتي لأسباب معروفة سلفاً – من وجهة نظرها – بكونها صاحبة اولى الكتب وبأنها الشعب المختار، اعتمدت تلك الخصيصة واصبحت من مسلمات حياتها وموروثها، فهي الفئة النخبوية فلابد ان تقرأ تلك النتاجات ضمن السياقات الشخصية (ولاسيما الدينية) التي انتجتها . ولكي يكون النص أكثر اقناعاً فإن مبدعه (يتوسل بالمتوقع وصولاً إلى غير المتوقع اي ان المبدع يركز على عناصر ملموسة ذات طبيعة اشارية مستقرة لكي ينطلق منها إلى ابداعه الذاتي)[2]، وهنا تتجلى نصوص الغرائبية والعجائبية في روايات سمير نقاش واسحاق بار- موشيه على وجه الخصوص، وكيفية توظيف الدين في نتاجاتهم الأدبية توظيفاً فنياً ناجحاً

وبوصفنا باحثين فالدور الذي يقع على عاتقنا هو محاولة مقاربة دراسة تراث تلك الطائفة العراقية،ولاسيما انه تراث غني يستحق الدراسة يعكس في احدى صوره حالة الثراء الفكري والثقافي الذي ساد مجتمعاً متعدد المذاهب والطوائف لقرون خلت، فالدراسة تأتي فاتحة لأبواب ظلت مغلقة لمدة طويلة ومسكوت عنها في تاريخ العراق وتاريخ طوائفه، كما انها تفتح الباب امام دراسات قادمة عن تعددية المجتمع العراقي لبقية الطوائف عبر مدونتها الأدبية .

---

(3) اليهود في البلدان الاسلامية: 15 .

(2) تجليات الدين في الابداع: 136 .

توطئة

الفصل الأول

أنطولوجيا الذات

الانطولوجيا في أبسط تعريفاتها مذهب فلسفي، يعنى بدراسة الوجود أو الكينونة، وهو ذو علاقة وطيدة بدارسة الواقع [1]، اذ يتطلب الاستمرار في الكينونه وعياً بالذات و وعياً بالآخر فـ (الاعتراف بالإنسان الاخر انما هو الحدث الحاسم الذي يحدد بدء الوجود البشري للإنسان)[2]، وتتخذ حاله الوعي بالذات والاخر سياقات متعددة، في مقدمتها تحديد الهوية التي تكون شرطاً حاسماً في وعي الذات وتتداخل هنا مع الاخر في السياق المعرفي الذي يحدد السياق القيمي من حيث النزعه الإنسانية فيما لو كانت سلبية أم ايجابية . وهي ما تؤشر علاقه الذات بالآخر، لتسفر في النهاية عن حاله النزوع الإنساني التي ترتب سلم القيم [3].

إن تحديد الهوية الذاتية و من ثم الجماعية و طبيعة علاقتها بالاخر، هي ما تقدمه دراستنا في هذا الفصل، إذ تأتي الدراسة عن أبناء الطائفة اليهودية بوصفهم ذواتاً ابعدوا عن المكان الام / الوطن، قسرياً وحاولوا إثبات الحضور من خلال الغياب . فبعد حالة الابعاد القسري أخذوا يعيشون الوطن في دواخلهم عبر الكتابة، ولما كانت بعض اهم ظواهر الوجود الإنساني لدى هايدغر هي القلق والهم والاهتمام ....، [4] فلقد جاء المنجز السردي الروائي عند ابناء الطائفة اليهودية ليؤسس حالة وجود من خلال ظاهره كتابية، فبتأثير حالة العزلة التي عاشتها تلك الذوات طرحت علاقة الذات بهويتها ومن ثم جدلية علاقتها بالآخر .

يقدم الروائيون من ابناء الطائفة اليهودية العراقية، كيفية تأسيسهم للحالة الوجودية التي عمدوا إلى اثباتها عبر ظاهرة الكتابة، وقد عمدنا إلى دراستها في مباحث ثلاثة:

1- المبحث الأول: تأكيد الهوية، وهو ما يقترب كثيراً من وعي الذات.

2- المبحث الثاني: الآخر . ونعني به كيفية تقديم صورة الآخر.

3- المبحث الثالث: النزوع الإنساني ونعني به السلم القيمي الأخلاقي للذات والآخر.

---

(1) ينظر: الانطولوجيا، مقال من شبكة المعلومات www.marefa.org

(2) انسة الإنسان الاخر، ايمانويل ليفيناس، مقال من شبكه المعلومات www.maaber.org

(3) ينظر: الاختلاف الثقافي و ثقافه الاختلاف، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2011: 37

(4) ينظر: انطولوجيا الوجود الإنساني بين هيجل و هايدجر، اشرف حسن منصور، الحوار المتمدن . www.ahewar.org

المبحث الأول

تأكيد الهوية

يثير مفهوم طرح الهوية قضايا متعددة في ظل عالم متغير باستمرار، ربما يكون في مقدمتها طبيعة المفهوم الذي تحيل عليه الهوية. فالحديث عنها وقبل كل شيء هو (حديث عن المحددات والمميزات والخصائص، حديث الروابط والعلائق عما يوحد ويجمع ويضم لكنه كذلك حديث عما يفرق ويفعل ويميز).[1]

ومن هنا يأتي ارتباطنا (كأفراد بهويات من أنواع مختلفة في سياقات متباينة داخل حياتنا الخاصة أو متعلقة بنشأتنا أو مؤسساتنا أو نشاطاتنا الاجتماعية) [2] .

وقد تعددت محددات الهوية بتعدد المذاهب السياسية والانثربولوجية والاقتصادية والاجتماعية السائدة في العالم، فإذا كانت المرتكزات العالمية سابقاً حددتها في ظل عناصر ثلاثة هي: [3]

1)تاريخية: توحد الأجناس والأعراق بإرجاعها إلى أصول سلالية واحدة.

2)لغوية: وتعبر عن الانخراط السلالي .

3)المعتقدات: وتعد المرجع الروحي والجامع في مختلف الثقافات .

وإذا ما انتقلنا إلى المجتمعات العربية فسنجد ان ثمة تباينا في وجهات النظر، فمنهم من يجد في التاريخ واللغة العربية كالتيار القومي، ومنهم من يجد أساس تحديد الهوية في الدين (كالدين الإسلامي) أساس الهوية مثلما هي الحال عند الإسلاميين،

---

(1) في مسألة الهوية من جديد، عبد السلام بنعبد العالي، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، ع 13، 2005 : 8

(2) الهوية والعنف وهم المصير الحتمي، امارتيا صن، ترجمة سحر توفيق، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع352، يونيو 2008: 38.

(3) ثقافة الاعتراف بالآخر، د. عبد السلام المسدي، مجلة الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، ع4، 2006: 6-7 .

لذلك تتعدد سمات تحديد الهوية، فقد تتحدد في ظل عناصر (الطائفة والدين والاثنية والطبقة الاجتماعية والجنسية)[1]، وقد يكون البحث في الهوية هو محاولة شعب التأكيد على البقاء وفرض وجوده على الآخر عبر اتخاذه الكتابة السردية وسيلة لإعلان سرديته الخاصة في مواجهة سرديات أُخرى، تتخذ من الاقتصاد والترسانة العسكرية دعائم تستمد منها قوتها [2]، وهو تماما ما أكده ادوارد سعيد حين عدّ القصص وسيلة الشعوب لتأكيد هويتها الخاصة ووجودها التاريخي. [3] وإذا ما انتقلنا إلى تقسيمات بول ريكور للهوية السردية، نجده قد حدده بصنفين انطلاقاً من تمييزه بين مصطلحي (Same) وتعني عنده المطابقة أو المشابهة ومصطلح (Self) وتعني عنده الذاتية، لتشتمل على [4] :

1) الهوية المطابقة (Same) التي تعني اشتراك أفراد بصفات جماعية تكون ثابتة في الزمن، وهنا يطابقها مع مفهوم الجوهر عند أرسطو أي الصفات الثابتة التي لا تتغير فهي تكون منقطعة عن التحول والتطور وهو ما دفع ريكور إلى منحها سمة الانقطاع وقد تكون أهم مرتكزاتها الدين واللغة وتمثل بذلك سمات الهوية (السمات الجوهرية في ثقافة الجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها الفرد في وجوده الاجتماعي)[5] .

2) الهوية الذاتية (Self): وتعني تميز الفرد بخصائص عن غيره ضمن منظومة المجتمع كالاسم والجنس والطبقة الاجتماعية، وهي قابلة للتغير بمدى التغيير الذي يلحق بالفرد، فمرتكز الطبقة الاجتماعية على سبيل المثال قابل للتغير بتغير الظروف المحيطة بها، ومن هنا أطلق عليها ريكور صفة الاستمرارية لتكون نقيضة للهوية المطابقة في سماتها . وبأختصار فإن الهوية الذاتية هي (حقيقة الشيء أو الشخص المطلقة المشتملة على صفاته الجوهرية أي تحديد حالته الشخصية) [6] .

---

(1) المواطنة والهوية الوطنية، تأليف نخبة من الباحثين العراقيين، معهد الأبحاث والتنمية الحضارية للطباعة والنشر، بغداد، ط1، 2008: 22 .

(2) الرواية العربية في الجزائر (سرد الهويات ورهانات الكتابة)، د. سليم بتقة، مقال من شبكة المعلومات www.alrowaee.com.

(3) ينظر: الثقافة والامبريالية، ادوارد سعيد، نقله إلى العربية كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997: 17 .

(4) الذات عينها كآخر، بول ريكور، ترجمة وتقديم جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005: 70 .

(5) المواطنة والهوية الوطنية: 27 .

(6) م . ن: 15 .

وفي ضوء ما قدمنا، يمكن تعريف الهوية بأنها .(مجموعة العناصر التي تؤهل الفرد لاكتساب صفات شخصية متميزة وتمنحه سمات خاصة تحدد علاقته بالجماعة الاجتماعية، فهي من ناحية تجعله منتمياً للجماعة، ومن ناحية أُخرى تسهل الهوية للآخرين التعرف على الشخص بأعتباره عضواً منتمياً لتلك الجماعة وتميزه عن الجماعات الأُخرى). [1] إن نظرة السارد إلى نمط الهوية السردية بعدّها صيغة متعددة البنى ذات ثنائية متضادة متناقضة مغلقة ومنفتحة في الآن ذاته توجهه إلى سياقات انبثاق الهوية في النص السردي وفق محاور ثلاث هي: [2]

- المحفزات الخارجية والداخلية التي اسهمت في خلق النص الروائي .
- خصوصية كل روائي في كيفية توظيف الهوية.
- خصوصية أبناء (الجماعة) في توظيفها على وجه العموم .

وتأتي دراستنا للهوية انطلاقا من محاور ثلاثة بعدها – أي الهوية- مفهوماً واسعاً انطوت تحته مفاهيمنا التي تتداخل وتتواشج لتشكلها بصورتها الكلية وهي الهوية الدينية، والهوية الثقافية [*] والهوية الوطنية [**] فالهوية الدينية هي الهوية القائمة على (أساس آصرة فكرية عقائدية تربط مجموعة أفراد ببعضهم وهذه الآصرة الفكرية تختزن داخلها الكثير من المقننات التطبيقية العملية التي تضبط سلوك الجماعة في سياق التأسيس للجسد المتماسك بها)[3]، ولان أعضاء الجماعة اليهودية كسائر أعضاء الديانات الأُخرى، فهم ملتزمون بتأكيد تلك الهوية وطرحها بعّدها صفة مميزة لهم .

---

(1) الهوية اليهودية وأسماء الأعلام العبرية (دراسة في الأصول والدلالات والبعد الإيديولوجي الصهيوني)، د سناء عبداللطيف صبري، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2008: 7 .

(2) ينظر: تمثلات الهوية والآخر في الرواية الجزائرية، بوشعيب الساوري، مقال في شبكة المعلومات العالمية (الانترنيت) www.menalmuheetlelkaleej.com

(*) هناك من يعد الدين جزءاً من الثقافة، ونحن لانذهب إلى ذلك، إذ نرى انه يمثل عقيدة الفرد، في حين ان الثقافة هي مجموعة العادات والتقاليد (التي ترتبط بالدين) ونجدها ما يشكل عناصر ثقافة ما .

(**) يمكن أن نعد الهوية الثقافية في احد تشكيلاتها جزءاً من الهوية الوطنية، وهو ما يمكن أن نلمسه واضحاً في تحليل نصوص النوعين في الدراسة .

(3) المواطنة والهوية الوطنية : 142 .

وقبل البحث في أساليب تلك الهوية وآليات توظيفها في النصوص، نود أن نشير إلى ضرورة الفصل بين ما الصق بأعضاء الجماعة . وهو توجيه صهيوني بلا ريب . من تفسيرات للعقائد اليهودية ومحاولة عزل أبناء الطائفة في جل منجزاتهم عن سياقهم الحضاري في صورة تشوه حقيقة الدين وتابعيه وبين حقيقة الجوهر لأعضاء الجماعة اليهودية [1] .

الهوية الدينية

تتخذ الديانة اليهودية كسائر الديانات من طقوس العبادة مرتكزاتها الأساس في تأكيد هويتها الدينية[❖] ربما يأتي في مقدمتها شهادة التوحيد التي تعرف (بالشماع)[❖❖] وهي العبارة التي يرددها أبناء الطائفة في الصلاة، واهم ما ينطق به قبل الموت [2]، ونصها (اسمع يا إسرائيل الرب إلهنا رب واحد)[3]، إذ نجدها لازمة تتكرر في الخطاب الديني – النفسي في نتاجاتهم، فهي تورد كثيراً في المحن التي تواجهها الشخصيات ففي رواية (شلومو الكردي وأنا والزمن)، نجد سمير نقاش يوظفها في الكشف عن هوية الرجل الذي اعتنى بشلومو في سجن الشاه إذ شك في ديانته وهو في موقع قريب من الملك فيقول مخاطباً نفسه: (سأكلمه بالعبرية وشماع يسرائيل شهادتنا وإقرارنا بوحدانية الله، وبهذا سنحسم الأمر إنهم يعلموننا هذا منذ المهد ونظل نردده حتى اللحد).[4] فيما توظف هذه العبارة للاستعانة بها في تخليص الشخصية من هاجس الخوف والموت وهو

---

(1) ينظر: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: 37 .

(❖) سنعمد إلى دراسة نصوص تأكيد الهوية الدينية وفق نسقين يتعلق احدهما بالمضمرات النصية التي تدرس على مستوى الرواية بشكل عام والتي عملت الروايات على ترميزها دون سردها، والثاني على مستوى الفقرات ونعني بها الطقوس التي تمارس والتي تشير إلى تلك المضمرات

(❖❖) وقد تلفظ شماع أو يشماع وتعني باللغة العربية سمع الإله، ومنها اشتق اسم اسماعيل وهو في الأصل يشمعيل .

لمزيد من التفاصيل ينظر: خفايا التوراة وأسرار شعب إسرائيل، كمال الصليبي، دار الساقي، بيروت، ط1، 2006: 148.

(2) ينظر: الأعياد والمناسبات والطقوس لدى اليهود، غازي كامل السعدي، دار الجليل، عمان، ط1، 1994: 53 .

(3) سفر التثنية 4 :6

(4) شلومو الكردي وانا والزمن: 117 .

ما وجدناه مع شخصية الصبي متانة سبير الذي ضاع في المقبرة اثر عودته لبيته مرتجفاً ومرتعباً إذ يقول متمتماً مناشداً: (اسمع إسرائيل.. الله إلهنا الله واحد). [1]

ان تكرار هذه الجملة أصبح (لازمة داخل الخطاب الديني لأبناء الطائفة وحاضرة فيه دوماً)[2]، لذا نجدها تتكرر في محن الشخصيات، ففي رواية (فيكتوريا) ترددها شخصية الياهو حين شعر بالخطر الذي يحيق به اثر محاولة الجندي الكردي قتله[3]، والحالة نفسها نجدها في رواية (نزوله وخيط الشيطان) إذ يردد تلك الشهادة سلمان حشوة، تلك الشخصية المحبطة اثر حادثة الفرهود والمتيم بحب زوجة احد النزلاء معه في البيت، فبلاؤه فيهما - أي الفرهود وصبرية - كبلاء كربلاء إذ يقول: (شماع يسرائيل!.. شماع يسرائيل!.. ألف مرة شماع يسرائيل في الصحو.. في النوم.. في الموت.. بحياتي.. في كرب وبلاء.. في صبرية) [4].

إن هذا الالحاح على هذه العبارة هو جزء من تأكيد الهوية ولاسيما إنها ترتبط بأهم ركن من اركان الديانة اليهودية **وهو الاقرار** بالشهادة، اي ما يوازي الشهادة عند المسلمين مع الفارق بينهما.

يقدم شعيرة الصلاة في سائر الأديان بعدّه الصلة التي تربط الفرد بالله، إذ تركز الجماعات الدينية المرتبطة على أساس **آصرة عقائدية** فكرية على الصلاة، بعدّها مقوماً رئيساً لتلك الآصرة التي تربط الأفراد داخل الجماعة وتضبطها [5]، لذلك اتخذت الصلاة قدسيتها في الموروث الديني لأبناء الطائفة فهي واجبة عليهم كونها جاءت بديلاً عن القربان الذي كان يقدم للرب في الهيكل. والصلاة على أنواع منها صلاة السبت التي كانت تقام في عطلة السبت، إذ يذهب الرجال والأطفال إلى الكنيس صباحاً وهذا ما يجسده قول اسحاق بار- موشيه واصفاً ذلك الالتزام الديني في تساؤل جده مع صديقه الموصلي، فيقول: (لم يكن جدي يبدأ مع الموصلي محادثة ما، قبل أن يسأله عن زوجته

---

(1) فوة يادم: 130 . وينظر كذلك: فيكتوريا: 99، نزوله وخيط الشيطان: 181 .

(2) الظاهرة الدينية في أعمالي، سلوى بكر، مجلة فصول، م.س: 146 .

(3) ينظر: فيكتوريا: 99 .

(4) نزوله وخيط الشيطان: 181 .

(5) ينظر المواطنة والهوية الوطنية: 142 .

وأولاده وتقدمهم في دراستهم وذهابهم المنتظم إلى الكنيس للصلاة مع والدهم وخصوصا في أيام السبوت). [1]

ومن الصلوات ايضاً صلاة الميت وتسمى صلاة القاديش أو القداش التي لايكتمل نصابها إلا بعشرة رجال بالغين يتلون الصلاة على روح الميت قبل دفنه[2]، وتستمر أيام الحداد وصلاتها سبعة أيام[*]، وقد تكون أيام الحداد السبعة عنواناً لتأكيد الهوية الدينية، وتؤكد رواية (بيت في بغداد)، تلك الشعائر بعد وفاة الجد، إذ يقول الراوي واصفاً تلك الشعيرة: (عندما عدنا إلى الدار لم تكن أيام الحداد السبعة قد انتهت، كانت حشود المصلين تصل في الصباح إلى صلاة الفجر ثم تصل في الظهر وعند المساء)[3]. ونلاحظ تأكيد الطائفة على هذه الصلاة وصعوبة تأديتها في ظروف قاسية، فتظل الشخصية في حيرة من أمرها بين الواجب الديني وقسوة الظرف الراهن بالنسبة إليهم، وهذا ما سنوضحه بعد قليل. فصلاة القاديش التي كانت شعيرة واجبة أقيمت بصعوبة بالغة في رواية (فوة يادم)، اثر تعذر على أرملة عزوري إيجاد الرجل العاشر لقراءة تراتيل الصلاة، فهتفت قائلة: (غاح يدخل الشبات وبعد مَ التم عشغه، م تشوفو لكم ويحد من الدغب) [4] .

وتعكس النصوص الروائية لأبناء الطائفة اليهودية تأكيد الروائيين على الالتزام بتلك الشعائر، على الرغم من الصعاب والأزمات والمحن في ظل ظروف قاسية اضطرتهم إلى تحمل وتجاوز الوضع النفسي لإتمام تلك الشعيرة. ومن أساليب تأكيد الهوية الدينية ممارسة شعائر عطلة السبت [*] فهي وفق الموروث الديني لأعضاء الجماعة لاتجيز

---

(1) بيت في بغداد: 59 .

(2) ينظر: اليهودية واليهودية المسيحية، د. فؤاد حسنين علي، معهد البحوث والدراسات العربية، الجامعة العربية، مصر، ط1، 1968: 72.

(*) يعود سبب جعل طقس الحداد سبعة أيام للميت بسبب نوح يوسف واخوته على ابيهم بعد دفنه، إذ ظلوا يندبونه سبعة أيام متتالية . لمزيد من التفاصيل ينظر: خفايا التوراة وأسرار شعب إسرائيل: 161 .

(3) بيت في بغداد: 115 .

(4) فوة يادم: 39 .

(*) معنى كلمة سبت بالعبرية راحة (موسوعة الكتاب المقدس: 34) وهو يوم العيد الاسبوعي، إذ تذهب بعض الروايات إلى أن الرب أمر بني إسرائيل بالاستراحة في اليوم السابع لأنه خلق الكون بستة أيام واستراح في اليوم السابع، كما انه يعّد يوم إنقاذ بني إسرائيل من فرعون وعبوديته. لمزيد من التفاصيل ينظر: الأعياد والمناسبات والطقوس لدى اليهود: 51

الطبخ في ذلك اليوم بل يجهز الطعام منذ يوم الجمعة، وتقوم سيدة المنزل بإيقاد شمعتين[1] وتكون شبه دعوة للاحتفال بين الأقارب وهو ما لمسناه من طقوس ذلك اليوم في بيت عائلة فيكتوريا، إذ صادف يوم عيد السبت فيضان النهر ففزع الأهالي وقرروا ترك البيوت بمن فيهم عائلة فيكتوريا فلقد تذمرت والدتها من تعب تلك الليلة في إعداد الطعام مؤنبة زوجها على دعوته للضيوف وتركهم البيت فيما بعد، فتقول: (لماذا كسرت ظهري في الطبخ؟ كل شيء ملقى في المطبخ، والضيوف المدعون لهذه الليلة؟). [2]

وتشكل قراءة المزامير[*] وهي مجموعة من تسابيح وصلوات، شعيرة دينية مهمة تمارس أو تقرأ في المحن كما نجده في محنة والد سليم عبد الله في رواية (فريدة)، اثر اعتقال ولده سليم فيصف الراوي ذلك فيقول: (لم يعد يسمع له صوت إلا وهو يتلو المزامير أو يصلي ويشكر)[3]، أو حينما تمر الجماعة بظرف عصيب تزهق الأرواح بلا رحمة كما حدث في حادثة الفرهود اثر فشل الحركة القومية في حربها مع الانكليز، إذ يسرد راوي يومان في حزيران طقوس جد بيرته - قريبة الراوي - في تلك الأحداث العصيبة فيقول: (كان يصلي في داخل قلبه كل الوقت ويصلي في تمتمة أو بصوت مسموع قليلاً كان يرفع يده كأنه يتوسل.. جدها يصلي بلا انقطاع يتحرك جيئة وذهاباً يقترب من الشباك فينقطع قليلاً عن الصلاة ويشاهد ما يجري)[4] .

وتمثل شعيرة الصيام وتوظيفها مظهراً مهماً في تأكيد الهوية الدينية، فمن أشكال الصيام التي سجلتها الدراسة ما تعلق منها بمناسبات معينة، وهي في الغالب ثلاثة أنواع،

---

(1) قراءات معاصرة في العقيدة اليهودية، عدنان عبدالرزاق الربيعي، دار النفائس، الاردن، ط1، 2011 : 48.

(2) فيكتوريا : 62 .

(*) فيه صلوات استغاثة تدعو الله لتيسير الانقاذ والاعانة وهي بتسابيح حمد وسجود له. ينظر: (موسوعة الكتاب المقدس: 2930)، وتكتب على شكل قصائد عمودية وتعد احد الاسفار الشعرية في العهد القديم ومايؤكد شعريتها شكلها ومضامينها ومن تلك المزامير مزامير داود وفيها أنشودة شكر ومذهبة قصيدة قصيرة لداود وغيرها. ينظر: (الأسطورة والحكاية الشعبية في العهد القديم، د. كارم محمود عزيز، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2001: 45).

(3) فريدة: 72 .

(4) يومان في حزيران: 122. وينظر كذلك: فيكتوريا : 126 في قراءة عمها يهوذا مزامير في محنة التجنيد للشباب.

صوم التاسع من آب(*) وصوم عيد الغفران(**) وصوم أيام المحن(***) وتأتي توظيفات النصوص الحاملة للهوية الدينية لأغراض كثيرة، فقد تخرج لغرض تأكيد الالتزام الديني والتمسك بذكرى ذلك اليوم وأثره النفسي، وهو ما نجده واضحاً في تعليل الراوي إسحاق عن سبب عدم الطبخ في البيت ولاسيما اللحم في يوم التاسع من آب بالقول: (أن اليوم كان مناسبة دينية يهودية حزينة وهو التاسع من شهر آب العبري أو كما نسميه تشعباب، فاليوم هو يوم صلاة وتلاوة المراثي) [1] .

ويتخذ راوي فريدة من تلك المناسبة رمزاً لطبيعة العلاقة التي ستنتهي بالفراق، إذ حدد أول لقاء غرامي بينهما قبل يوم من تلك المناسبة، فيقول الراوي على لسان فريدة معللاً كيفية خروجها من البيت لملاقاة سليم بالقول: (تعللت بفقدان زيت الطحينة، غداً التاسع من آب وعلينا إعداد طبق الحلاوة) [2] .

ويبدو أن صوم يوم الغفران كان على درجة من الأهمية والخصوصية لدى الراوي/الطفل في رواية (بيت في بغداد) حتى بلغ به الأمر أن يعمد إلى صيامه وهو لايزال طفلاً، إذ تعذر عليه أداء الصلوات وهو صائم في الكنيس [3] .

(*) التاسع من آب هو يوم تدمير الهيكل الأول والثاني وفيه يصوم أبناء الطائفة عن الأكل والشرب والاستحمام، ويعد يوم حداد وتقرأ فيه المراثي ويزور فيه اليهود المدافن. ينظر: مدخل إلى التلمود، ادين شتاينسالتز، ترجمة د. فينيتا بوتشيفا الشيخ، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1 2006: 167.

(**) صوم يوم الغفران يكون في العاشر من الشهر السابع في السنة العبرية وينبغي فيه الامتناع عن الاكل والشرب وانتعال الأحذية لمدة خمس وعشرين ساعة. ينظر: الأعياد والمناسبات والطقوس لدى اليهود: 58، ويسمى بعيد التوبة ايضا وفيه يكفر عن خطايا الشعب بذبح جدي . ينظر: اليهودية واليهودية المسيحية: 67، وكذلك موسوعة الكتاب المقدس: 33.

(***) يعتقد أن صوم أيام المحن هو معتقد توارثه أبناء الطائفة تيمناً بالملكة استير، تلك الفتاة التي استطاعت بزواجها من الملك الفارسي احشيروش وبمساعدة ابن عمها موردخاي من انقاذ شعبها من الهلاك الذي تربص به هامان وزير الملك الذي كان يكن كراهية كبيرة لليهود، وقد سمي بعيد البوريم أو الفوريم . لمزيد من التفاصيل ينظر: الأسوأ من سادوم وعامورة الزانيات المقدسات في صفحات التوراة، حنا حنا، دار الاوائل، دمشق، ط1، 2006: 185.

(1) بيت في بغداد: 22.

(2) فريدة: 49 .

(3) ينظر بيت في بغداد: 312.

وقد يوظف الصوم لأيام المحن لإبراز الموقف العصيب الذي مر به البلد إبان الحرب العالمية الثانية وقسوة الاحتلال العثماني في سوق الآلاف من العراقيين بضمنهم أبناء الطائفة إلى غمار تلك الحرب، من ذلك ما يرويه إسحاق عن صوم جده أيام تجنيد العثمانيين لأبيه فيقول على لسان جدته واصفاً حال الجد: (كان يدخن السكاير بأنتظام ويصلي بصوت خافت لايسمع.. لم ينطق بكلمة واحدة صام عن الطعام والشراب والكلام معاً)[1]، ويبدو أن الحرب كانت هي المحرك الأول لصيام المحن إذ يتشابه صوم شلومو الكردي في أيام حرب صبلاخ ودعائه الرب لتخليصهم من المحنة مع صوم جد إسحاق، إذ دعا شلومو قومه إلى الصوم بعد أن قتل العثمانيون الحاخام ناحوم، فيقول معللاً تلك اللعنة الإلهية: (كلا لم نعد إلى أيام طلب الرحمة وصوم الغفران، ولكن ما احرانا بمواصلة الصيام بالصيام ومد أيام طلب الرحمة) [2] .

ويعد الختان[*] احد أهم شعائر الدين اليهودي، إذ عد الموروث الديني لأبناء الطائفة (ممارسة هذا الطقس شرط أساسي لكي يكتسب الطفل اليهودي الهوية اليهودية)[3]، كما تمثل مرحلة انتقال (وعبور من حال إلى حال أُخرى وهو نوع من إعادة تعريف الهوية والانتماء إلى الجماعة) [4]، إذ يتوجب - بحسب الشريعة لأبناء الطائفة - ختن المولود في يومه الثامن استجابة للعهد الذي ابرمه إبراهيم مع الرب [5] .

وقد اختلفت أساليب توظيف هذا الطقس في النصوص قيد الدراسة ففي رواية (فيكتوريا) يأتي تأخرها في ختن البير محاولة منها للاحتفاظ بزوجها رفائيل كونها انجبت ولداً في مجتمع يقدس الذكورة[6]. فيما يشكل طقس الختان في رواية شلومو

---

(1) بيت في بغداد: 15 .

(2) شلومو الكردي وأنا والزمن: 328 .

(*) يعد الختان في الاساطير اليهودية رمزية للعهد بين الإله برم اله الخصوبة والانجاب مع يهوه الذي كان عقيماً، فاتفقا على إلوهية يهوه مقابل إعطاء شرف نسبة شعوب منطقة شبه الجزيرة العربية اليه. ينظر: خفايا التوراة: 111.

(3) الهوية اليهودية وأسماء الإعلام العبرية : 17 .

(4) موسوعة السرد العربي: 542 .

(5) ينظر: يهود العراق بحث مصور: 3 .

(6) ينظر: فيكتوريا: 264 .

الكردي وأنا والزمن فرصة لنجاة مير علي وعائلته من القتل والهلاك على يد الروس النصارى، إذ يتشابه طقس الختان عند اليهود والمسلمين ويقول شلومو مخاطباً صديقه مير علي عأرضاً عليه الاقامة في بيتهم مع عائلته تجنباً لقتلهم: (فإذا بحثوا في بيوتنا فسنخبئكم بعيوننا يا مير.. ثم أن اهل صبلاخ لا يختلفون في السيماء كما انك على ما اذكر ختنت في ساعة سعد، ثلاثة أولادك بعد ولادة حميد آخر العنقود لم يبق إذن إلا أن أعلمك شهادتنا اليهودية كي يرتبك الروس ونضيع عليهم كل فرص الدنيا في القتل والإجرام داخل بلدتنا) [1] .

ويستثمر نعيم قطان طقس الختان في رواية وداعاً بابل ليظهر اختلاف العادات والتقاليد المرافقة لختن الطفل عند اليهود والمسلمين، إذ لايلتزم المسلمون وقتاً محدداً في إقامة حفلة خاصة للمناسبة فيما تحدد الشريعة اليهودية اليوم الثامن للمولود لختنه، يقول الراوي مستذكراً تلك الطقوس حين دعيت جدته لحضور حفل ختان عند احد أبناء المسلمين وكان ذاهباً معها: (تعالى قرع الطبول حتى صم الأذان.. وغرق بكاء الأطفال البائس في خضم الضجيج الحاد الثقيل.. كانت تلك ساعة للبهجة والسعادة فعند مرور الطفل إلى مرحلة الرجولة لابد من طرد صرخات الألم بأنفجار للفرح.. لم تكن تلك عاداتنا كان الطفل منا يختن في اليوم الثامن من ميلاده..) [2] .

ومن جملة ما طرحته أساليب تأكيد الهوية الدينية في نصوصنا الروائية عملية اختيار الاسماء، إذ يذهب المعتقد الشعبي لأبناء الطائفة إلى ارتباط اسم الشخص (بجوهره بشكل حميم لذلك فإنه عندما يعطي والد اسماً يهودياً لوليده فإنه بذلك يجعل الطفل متصلاً مع الأجيال السابقة، ويؤهل الطفل إلى أن يحمل الهوية اليهودية) [3] . معنى هذا أن التسمية لابد أن تحمل ابعاداً دينية، ولا يعني ذلك انعدام الأبعاد الأخرى فقد تكشف التسمية عن الأبعاد الاقتصادية أو العاطفية أو الاجتماعية لحظة ولادة الطفل واختيار اسمه. فتؤكد رواية (بيت في بغداد) أهمية اختيار الأسماء في العائلة وامتدادها التاريخي، يحدثنا الراوي إسحاق فيقول: (والعجيب أن جد والدتي كان يحمل

---

(1) شلومو الكردي وأنا والزمن: 260 .

(2) وداعاً بابل: 35. وينظر كذلك على سبيل المثال: نزوله وخيط الشيطان في الإشارة إلى الختان: 320

(3) الهوية اليهودية وأسماء الأعلام العبرية: 14 .

نفس اسم جدي، نفس اسم النبي العظيم، كان التصاق اليهود كما ظهر بأسماء الأنبياء والأولياء وأقطاب التوراة عظيماً) [1] . ويذهب نعيم قطان إلى تأكيد ذلك الجانب عبر طرحه تساؤلات مجازياً يفتخر بأسلافه فيقول: (أليس لكل منهم اسمان على الأقل؟ احدهما يهودي يذكر بأحد الأسلاف الغابرين حزقيل، ابراهام، نسيم، عزرا، الياهو، ليا، رفقة، سمحة، أو راحيل) [2] .

ويندرج التفيلين [*] تحت أساليب مؤكدات الهوية الدينية فهو كالحرز يرتديه الرجل من أبناء الطائفة كي يحفظه ويحميه، واللافت للنظر أن الذين يرتدونه هم من الملتزمين دينياً كما هو الحال مع شخصية شلومو الكردي الذي كان يؤمن ايماناً مطلقاً بدور ذلك الحرز في مساعدته ونجاته من الموت المحقق مرات عدة، إذ يؤكد حمله معه في أي مكان ويقول واصفاً احدى رحلاته: (خططت لربح أجنيه من هذه الرحلة.. تزودت بالاكل والمشرب وبصعيدي وتفليمي ومصحف صلواتي وعدت وودعت كل من في البيت ثم توكلت على الله)[3] .

وتكتسب الأعياد أهمية كبرى في حياة الطوائف بكل أديانها ولما كان أبناء الطائفة جزءا من منظومة دينية عريقة فلابد أن تكون للأعياد أهمية وطقوساً احتفالية خاصة، إذ يحتفل أبناء الطائفة بأعياد عدة منها عيد المظال [*] وعيد رأس السنة الجديدة [**]

---

(1) بيت في بغداد: 207 .

(2) وداعاً بابل: 49 .

(*) التفيلين عبارة عن قطعتين من ورق مكتوب في كل منهما بعض آيات من التوراة تلف حول الساعد الايسر مقابل القلب وله طقوس معينة إذ تقام حفلة لمناسبة بلوغ الصبي بعّده رجلاً ويرتدي التفيلين ويسمى ذلك الطقس التفليم .

ينظر: اليهودية واليهودية المسيحية: 77 . وينظر كذلك: الأعياد والمناسبات والطقوس لدى اليهود: 46

(3) شلومو الكردي وأنا والزمن: 106 : وينظر كذلك فريدة :72 و نزوله وخيط الشيطان: 97 وفيكتوريا :9.

(*) عيد المظال يحتفل به في الخريف بعد جني جميع الغلال وجمعها أو تخيم جماعة الطائفة في البساتين إذ تصنع مظال من أغصان الشجر تذكيراً بالخيام أو المظال التي اقامها بنو إسرائيل زمان تيههم في الصحراء، ينظر: موسوعة الكتاب المقدس: 33. وهو في الأصل عيد زراعي كان يحتفل به عند جمع العنب والفواكه، ينظر: اليهودية واليهودية المسيحية: 67 .

(**) عيد رأس السنة الجديدة يحتفل فيه في اليوم الأول من الشهر العبري السابع تشري، ويعد في ادبياتهم اليوم الأول لخلق الكون وفي هذا اليوم انهى سليمان (ع) بناء الهيكل، وتسلم موسى (ع) الشريعة من على جبل سيناء، ويعتقدون أن ظهور المخلص سيكون في الأول من السنة اليهودية وعادة مايذهبون فيه إلى المقبرة صباحاً . ينظر: قضايا وشخصيات يهودية، جعفر هادي حسن، العارف للمطبوعات، بيروت، ط1، 2011: 138

وعيد الأنوار (***) وعيد الفصح (****) . وتقدم رواية (بيت في بغداد) طبيعة البيت الجديد الذي انتقلت إليه العائلة . عائلة الراوي . صادف في أيام قريبة من هذا العيد وأهميته عبر حوار الراوي الطفل مع جارتهم ماري المسيحية إذ يبادر بالقول: ((

– الآن عندنا عيد .

– آه عيد العرازيل، طبعا كان يجب أن اعرف لان عدداً من البنات اليهوديات اللواتي يتعلمن عندنا تغيبن عن المدرسة.

– ليس لدينا عريشة، لقد انتقلنا إلى البيت الجديد اليوم .

– سيكون عندكم عريشة في السنة القادمة .

– أكيد، بابا يقول إننا إذا رتبنا البيت بسرعة فسنبني عريشة حتى وان بقي من العيد يوم أو يومان))[1] .

وقد يوظف هذا العيد بداية جديدة لعلاقة فيكتوريا برفائيل فلقد انتقلوا إلى البيت الجديد مستقلين فيه عن أهلهم في مثل ذلك العيد[2]، أو قد يأتي هذا العيد موعداً لإتمام زواج نجية شقيقة سليم من صديقه ساسون فلقد : (تقرر أن يكون موعد الخطبة الأسبوع الموالي على أن يتم الزواج في مطلع الشتاء بعد العزرولة عيد المظلة)[3] .

وقد يأتي توظيف طقوس الاحتفال برأس السنة العبرية الجديدة لتوضيح صفات النزعة الإنسانية لدى الراوي في رواية أيام العراق، إذ يتعلق الراوي/ الطفل بخروف العيد

(***) عيد الأنوار يحتفل به اثر تطهير الهيكل الثاني وتدشينه على يد يهوذا المكابي وتوقد فيه الشموع بعد أيام العيد في اليوم الأول شمعة وفي اليوم الثاني شمعتان حتى اليوم الثامن، إذ توقد ثماني شموع، لهذا يسمى عيد الأنوار . ينظر: موسوعة الكتاب المقدس: 34 .

(****) عيد الفصح احد أهم الأعياد السنوية ويسمى عيد العبور لان كلمة فصح تعني عبور ففي تلك الليلة تذبح كل عائلة حملاً، استذكاراً لأول ذبيحة قدمها الرب لإنقاذ بني إسرائيل. ينظر: موسوعة الكتاب المقدس: 32 . كما انه يعد يوم احتفال خروج بني إسرائيل من مصر، ينظر: اليهودية واليهودية المسيحية: 64 .

(1) بيت في بغداد : 189 .

(2) فيكتوريا : 289 .

(3) فريدة: 82 .

ولايريد أن يذبح في العيد فأخذ يتساءل في قرارة نفسه عن جدية تلك الطقوس والالتزام بها فيقول: (أين هي العائلة اليهودية التي يمر بها عيد رأس السنة فتترك الخروف حراً والسكين بعيدة عن عنقه؟) [1] .

أما عيدا الأنوار والفصح فيبدو أن سامي ميخائيل قد انفرد بهما في رواية (فيكتوريا) إذ وظف الأول مقترناً بولادة شقيق فيكتوريا، فيقول الراوي: (وفي عيد الأنوار انجبت نجية ولداً)[2]، ووظف العيد الثاني ليقترن بسلوكيات الياهو والد رفائيل الذي يعلن إفلاسه ليلة العيد فيحكي لنا الراوي حاله فيقول: (وبعد عدة أسابيع كان يعود إلى الحوش هزيلاً وعيناه محمرتان وعشية عيد الفصح كان يعلن إفلاسه ويفر من دائنيه)[3] . وثمة طقوس أُخرى تمارسها جماعة الطائفة نكتفي بما أوردنا تجنبا للاطالة والتكرار ونكتفي بالاشارة اليها .[*]

وإذا كانت الامثلة المتقدمة قد كشفت عن مؤشرات الهوية الدينية في أمثلة متعددة من النص الروائي، فإن مؤشرات تأكيد الهوية الدينية على مستوى النص الروائي ككل يتجسد في إحساس أبناء الطائفة بحالة من الاقتلاع والتشرد والضياع حاكت في مؤلفاتها حالة التيه التي عاشتها الطائفة على مدى وجودها التاريخي بدء بتيه سيناء وليست انتهاءاً بالعيش في "إسرائيل"، ولو تأملنا نصوصنا الروائية - قيد الدراسة- لوجدنا مصداقية ما ذهبنا اليه. إذ عبر إسحاق بار – موشيه في رباعيته العراقية عن فكرة الاقتلاع متمثلة بتشريع قانون اسقاط الجنسية وترحيلهم إلى "إسرائيل" كتب يقول:

(عجيب هولاء اليهود إنهم ينتزعون جذورهم من البلاد وكأن هذا أمر طبيعي جدا، كأنه مقدر ومحسوب منذ الفي عام وأكثر أن عام 1950 سيشهد نهاية إقامتهم فيما بين النهرين) [4] .

---

(1) أيام العراق: 286 .

(2) فيكتوريا: 268 .

(3) م . ن: 7 .

(*) ينظر على سبيل المثال: القربان أو الكفارة في رواية أيام العراق: 115. التعليم في المدارس الدينية: رواية بيت في بغداد: 286. تعليم الأطفال التلمود والشريعة: بيت في بغداد: 149. تعليم الأولاد السباحة: رواية أيام العراق: 130. التكاتف في المحن: الخروج من العراق: 472. انقاذهم في المحن: فيكتوريا: 99. وشلومو الكردي: 118. وبيت في بغداد: 122. الايمان بالماشي حاو الموشياح وهو المخلص الذي سيظهر في آخر الزمان: نزوله خيط الشيطان: 314. وفوة يادم:61

(4) الخروج من العراق: 482 .

ويتجلى ذلك الإحساس بتفاصيل أكثر مع الروائي سمير نقاش الذي لازمت حالة التشرد والتيه السينائي أبطاله كافة، ففي رواية (شلومو الكردي وأنا والزمن) يهزم الراوي شلومو اخيراً امام موجة من المصاعب والرحلات والمطاردات والحروب لتنتهي اخيراً في ضياع الطائفة وتشردها، فهي ما تلبث أن تستقر في مكان حتى تضطر إلى تركه فيقول الراوي شلومو بنبرة يملؤها الحزن واليأس مشخصاً وبدقة متناهية وضع الطائفة وهم يرحلون إلى المجهول: (.. لكننا في هذه اللحظات نتوغل عميقاً في غياهب المجهول في يوم مشهود، يوم اقتلعت فيه جذورنا من ترابها كنا جماعة قد صمدت في كل الاهوال، فجت تيارات النار والموت وظننا اننا اخيراً نبلغ شبه نهاية البحر العاصف.. تمضي القافلة في درب ستغرب شمسه بعد قليل.. مجموعة قد فقدت هويتها تطوي أرض الآباء حثيثاً يبلعها الليل، وعما قليل ستبتلعها أراضي دولة أُخرى غريبة لتغدو مجموعة مهاجرين لاجئين مساكين) [1].

ويكتفي سامي ميخائيل في (فيكتوريا) بتأكيد حالة التشرد لأبناء الطائفة التي تجسدت في رحيل عوائل الحوش الكبير في المعبراة و"إسرائيل" وهي تسرد تلك الحالة عبر علاقتها برفائيل إذ شخص الراوي عبر استباق عن زوج مريم الحداد وكيفية تأمل فيكتوريا له، فمن خلال ذلك التأمل عبر الراوي عن فكرة التيه -المسلم به من قبله - التي رافقت الطائفة حتى يومهم والأكثر من ذلك فنائهم الروحي إذ يقول: (.. وحتى بعد مضي خمس وثلاثين عاماً عندما كان رجال في سنه يهزمون ويتهاوون على ركبهم في "إسرائيل" التي حكمت على جيل التيه بالفناء الروحي) [2].

لقد تشكلت مفردات هوية الضياع (من تكرار الأزمنة والأمكنة غير العابرة أو المهمة والتي تشكل حضوراً مميزاً في ذاكرة الإنسان، وتؤثر بشكل مباشر في توجيه حياته بشكل عام) [3]، فهي الذاكرة التي لا تلبث أن تستقر في مكان لتودعه من جديد على امل العودة والحصول على ملاذ يوحي بالاستقرار .

---

(1) شلومو الكردي وأنا والزمن: 359 – 369. ينظر كذلك فريدة: 66

(2) فيكتوريا: 153 .

(3) المواطنة والهوية الوطنية: 133 .

الهوية الثقافية

تعرف الثقافة وفقاً لوجهها الموضوعي (*) بأنها (مجموعة من العادات والأوضاع الاجتماعية والآثار الفكرية والأساليب الفنية والأدبية وأنماط التفكير والقيم الذائعة) [1]. ولأن الهوية هي الانتماء في مجتمع ما فعليه يمكننا تعريف الهوية الثقافية بأنها: مجموعة القيم والموروثات والتقاليد المكتسبة للفرد في مجتمع ما، وقد يتطبع بها بعيداً عن الدين والعرق، أي النظم السائدة في ذلك المجتمع، وتركز على المعتقدات الشعبية واللهجة السائدة في مكان ما، بحيث توحد أبناء تلك المنطقة لغوياً وتفرقهم عن غيرهم بالتمايز باللهجات التي تنبع من اللغة، فتصبح لغة متعارفاً عليها بين مجموعة من الافراد.

وعلى هذا فهي صفة ملازمة في لا وعي الفرد أينما حل وارتحل، فهي هوية منفتحة دائماً يكرس ثراؤها التنوع الثقافي لتركيب المجتمع. ونعني به المجتمع العراقي على وجه الخصوص. ولما كان العراق بلدا متعدد الاثنيات والطوائف فلا يمكن لثقافته الشعبية خاصة أن تكون (ثقافة منفردة ونقية محض، بل كلها مهجنة مولدة متخالطة متمايزة إلى درجة فائقة وغير واحدية)[❖][2]، فالهوية الثقافية تكمن اهميتها في الحفاظ على الجذور الحضارية واهمها الميثولوجيا، إذ تعمل على ديمومتها في ظل تفاعلها مع المستجدات التكنولوجية الحديثة، لذلك نلاحظ إلى اليوم التمسك بموروثات شعبية قديمة بدءاً بالملابس والسلوكيات حتى أشكال العمران الحديثة (فالشعوب الأصلية ذات

(*) أما الوجه الذاتي فيقصد به ثقافة العقل. ينظر: أوراق للريح، صفحات من النقد والادب، عبد الستار جواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1992: 13.

(1) أوراق للريح صفحات في النقد والأدب: 13.

(❖) ثمة دراسات تشير إلى عمق الانصهار الذي حدث في ثقافة أبناء الطائفة مع الثقافة السائدة للمجتمع العراقي القديم، إذ تؤكد تلك الدراسات تأثر أبناء الطائفة بفكرة الماشي أو المسيح المنتظر المخلص الذي يخرج آخر الزمان، متأثرين فيه إما بالديانة الزرادشتية لدى الفرس الذين حكموا العراق وكان فيها اليهود أيام السبي البابلي، (ينظر: الرؤية العربية لليهودية، د. مهنا يوسف حداد، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط1، 1989 :241) أو بالعقيدة الإسلامية ولاسيما في العصر العباسي عصر امتزاج الثقافات التي تؤكد ظهور الإمام المهدي (عليه السلام) في آخر الزمان، (ينظر: اليهود وألف ليلة وليلة، جمال البدري، مطبعة الراية، بغداد، ط2، 1998: 35).

(2) الثقافة والامبريالية: 24.

الثقافة المميزة تكون حريصة على تطوير وصيانة ثقافتها الذاتية التي تشكل جزءاً من تراثها الحضاري وتقاليدها)[1] .

وتتمثل مجالات اشتغال الهوية الثقافية في النص الروائي في محاور ثلاثة، هي:[2]

1)تحويل عناصر البنية الثقافية إلى عناصر سردية مثل توظيف المقولات التراثية، الأغاني الشعبية، المواويل، وهنا تتحول إلى تقانات روائية .

2)يمثل النص الروائي حقل انفجار أسئلة الراهن بأشكال مغلقة في الوقت الذي يتحدث فيه عن المسكوت عنه، فالنص يقدم البنية الثقافية - الاجتماعية في حركتها وتمثل دالة الذاكرة الجمعية وتوثيقها بحادثة الفرهود شاهد على ذلك .

3)يقدم التاريخ كإحدى إيقونات الحياة عبر النص الروائي إذ تشير إلى العناصر الفاعلة في تكوين البنية الثقافية – الاجتماعية، التي تجسد عبر تأكيد العادات المشتركة والطقوس والمعتقدات، وقد تشترك الحالتان الأخيرتان في تمثيل الهوية الوطنية إذا ما عددنا الهوية الثقافية - والتي أكدتها النتاجات بأصرار - إحدى تشكيلاتها .

ومن معاينة نصوص روائيي أبناء الطائفة نجد تمثل مفهوم الهوية الثقافية سردياً لديهم عبر صيغ عدة منها توثيق الذاكرة الجمعية، وإظهار التمايز الثقافي، وتأكيد العادات السائدة في المجتمع العراقي، وإظهار طقوس شعبية خاصة. فركز الروائيون في توثيق الذاكرة الجمعية على حادثة الفرهود(❖❖)، فلقد كانت بمثابة حجر الزاوية الذي دارت حوله نتاجاتهم، فهذه الحادثة تعد أولى حوادث إقصاء اليهود عن النسيج العراقي، إذ كان من القسوة والمرارة أن هدف إلى قلعهم من البلاد وإشعارهم بالغربة عنها .[3] وبسبب هذه

---

(1) الهوية الثقافية والعولمة: محمد مظفر الادهمي، مجلة آفاق عربية، ع3، ايار – حزيران، السنة الثانية والعشرون، 1997: 32.

(2) ينظر:النص الروائي ودوال الهوية الثقافية شهلاء العجيلي، مجلة علامات، ج53، مجلد 1، 2004: 440 وما بعدها .

(❖❖) الفرهود كلمة عراقية عامية اطلقت على العملية التي تعرضت لها الطائفة للقتل والاعتداء والسلب عشية فشل حركة مايس 1941 . ولمزيد من التفاصيل ينظر: عزرا نحميا، والحديث عن حقوق يهودية في العراق، حسن عبيد عيسى، مجلة المستقبل العربي، ع307، 9/ 2004، السنة السابعة والعشرين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان: 55 وما بعدها

(3) الاديان والمذاهب بالعراق، رشيد الخيون، طبعة مزيدة ومنقحة، منشورات الجمل، بيروت، ط2، 2007: 153 .

الاختلالات أخذت الذاكرة الجمعية تستدعى وتركز على نواحي عدة من التاريخ والتراث وتركز عليها وتوظفها في الأشكال السردية المقدمة[1]، فلقد وظفت تلك الحادثة وفق علاقتها بالثيمة الأساس (وهي الرحيل عن العراق والحنين إليه).

يوضح سمير نقاش في (رواية شلومو الكردي وأنا والزمن) تداعيات تلك الحادثة التي أفقدت الراوي شلومو زوجته الأولى (اسمر)، التي كانت فداء ليهود بغداد وفق رؤيا الحاخام، فيقول نقاش موضحا: (التقيت بعد سنين بالشيخ مردخاي حاخام مرقد النبي ناحوم في القوش، قص علي ما اخبره به سيده النبي عشية العيد والفرهود، قال أن شيخاً صالحاً وامرأة فاضلة انهيا بفدائهما قوافل الضحايا، لم اعرف الشيخ الصالح لكن المرأة كانت اسمر بالتأكيد)[2] .

ويبدو أن الراوي عمد من خلال توظيف تلك الحادثة من وجهة نظر شخصية مسلمة إلى رفض تلك الممارسات من قبل فئات المجتمع على وجه العموم، وهنا ابعد صفة العزلة عن تلك الحادثة فهي وان اختصت بطائفة معينة (في الوقت الذي عمقت الهوية الدينية والوطنية)، فإن تداعياتها وجدت صداها في الرفض من طوائف عدة (فمما تتسم به الهويات من تعددية سوف يكون له تأثير مناهض لمحاولة رؤية الناس حصرياً بناءً على انتماءاتهم الدينية مهما كان مدى تدينهم داخل مجال الدين)[3] .

وتعد اللغة من أهم مقومات الهوية الثقافية ورموزها فهي بمثابة (رابط مؤسس ليس فقط للتفاعل اليومي للجماعة بل ايضاً لتراثها وثقافتها ومعتقداتها)[4]، وتذهب بعض المصادر إلى بيان اهتمامهم باللغة العربية ووفائهم لها فلقد (حافظ يهود العراق دائما على اللغة العربية كوسيلة اتصال بينهم كما حافظوا على التقاليد والعادات العربية على الرغم من الجهود التي بذلتها الرابطة اليهودية العالمية لتعليمهم اللغة الفرنسية)[5] . وهذا ما قادنا إلى البحث في فكرة التمايز اللغوي الذي طرحته نتاجات أبناء الطائفة،

---

(1) ينظر: المواطنة والهوية الوطنية: 143 .

(2) شلومو الكردي وأنا والزمن: 59. وينظر كذلك نزوله وخيط الشيطان: 51 .

(3) الهوية والعنف: 90 .

(4) الحكاية التوراتية، ساطع راجي، مؤسسة مصر مرتضى للكتاب العراقي، بغداد، ط2، 2010: 52.

(5) الرؤية العربية لليهودية: 290 .

وهو ما اشار إليه الدكتور عبد الله ابراهيم في موسوعته بعّده جزءاً من الهوية الثقافية[1] . فكيفية طرح اللهجة اليهودية البغدادية وخصوصيتها -وليس اللغة اليهودية العبرية- هو ما أكدته تلك النتاجات سواء في الدعوة إلى إحيائها . كما سنجده مع سمير نقاش . أم بالإشارة كتنظير إليها، كما وجدناه عند نعيم قطان في (وداعاً بابل)، إذ نجد صديق الراوي نسيم يصر على التكلم باللهجة اليهودية البغدادية حتى في لقائه مع اصدقائه في المقهى والأماكن العامة بدلاً من التكلم بها في البيت والكنيس فقط، ويحكي الراوي عن ذلك القرار فيقول: (لأول مرة اخذ نسيم يتحدث باللهجة اليهودية.. كنا اليهوديين الوحيدين في المجموعة بإستثناء كلداني وارمني فإن البقية كانوا جميعا مسلمين، وكانت لهجتهم هي لغتنا المشتركة) [2] .

في السياق ذاته نجد تأكيد تلك اللهجة وكتابتها مع سامي ميخائيل، إذ يصف الراوي طريقة كتابة يهودا عم فيكتوريا عن استيائه من تصرفات زوجته المربية فيصف طريقته بالكتابة قائلاً: (واصل كتابته بالعربية المدونة بحروف عبرية) [3]، بل أن سامي ميخائيل يذهب إلى ابعد من ذلك، إذ يعرض فخر أبناء الطائفة بتلك اللهجة بعّدها رمز تميزهم فيقول، واصفاً عبور فيكتوريا فوق الجسر: (كانت اللغة العربية التي جرت على لسانها لغة حضارية قديمة) [4] .

وقد يأتي توظيف اللهجة كوسيلة تمايز عن الآخر لذا يستثمرها الروائي في عدّها وسيلة دفاعية لدى المرأة في تلك الفترة ليظهر امتزاجها بالطوائف الأُخرى منها المسلمة فلا تتعرض لمضايقات ومخاطر، إذ تتوارى الهوية الدينية خلف الهوية الثقافية كما هو الحال مع فريدة حين تكلمت باللهجة الإسلامية مع انطوان مدير الملهى، يخبرنا الراوي عن ذلك فيقول: (قال محاولاً التكلم باللهجة اليهودية:

- سامي مدح لي صوتك كثيراً.

---

(1) ينظر: موسوعة السرد العربي: 554 .

(2) وداعاً بابل: 8، 10 .

(3) فيكتوريا : 86 .

(4) م . ن: 73 .

قالت بلهجة المسلمين كي تمنع فوراً أي محاولة منه لرفع الكلفة:

– انه أستاذ جيد)[1] .

ويبدو إنهم لم يكتفوا بتلك المطالعات ومستويات التعلم حتى اخذوا يؤسسون لنشر تلك الثقافة - بحسب ما تطرحه الروايات - في الأوساط العامة، من ذلك ما يقدمه إسحاق بار – موشيه عن دور الطائفة في تأسيس المكتبات إذ يقول مزهواً وهو يشاهد مكتبة عامة لأبناء الطائفة: (.. والحقيقة أن كلمتي "مكتبة كوهين" اثارتاني لأنهما يحملان اسماً يهودياً فأنا لم اسمع من قبل عن مكتبة إلا في مدرسة الموريه وفي مدرسة راحيل شحمون، أما أن تكون هناك مكتبة على قارعة الطريق على درب الذهاب والإياب إلى المدرسة، فهو أمر يجب استقصاؤه، أما أن يكون للمكتبة اسم يهودي فهو أمر يثير الزهو حقاً)[2] . ولاتخفى غاية طرح الهوية الثقافية بهذا الشكل إذ إن (تقديم الخصوصية الثقافية في النص الروائي هو نوع من تعريف المقدم بذاته للآخر المختلف، ليذكر بوجوده ويجعله يتناص معه فلا تمحى ثقافته ولا ينسى)[3] .

يعكس الموروث الثقافي إلى حد بعيد الهوية الثقافية بعّده جزءاً منها[4]، فمنها ما يتعلق بالملبس أو المعتقدات أو بعض السلوكيات، وفي العراق على وجه الخصوص يشكل الملبس هوية مميزة وواضحة لاسيما مع المرأة، (ففي العقد الثالث من القرن العشرين كانت المرأة لا تخرج من بيتها إلا بعباءتين حيث تضع أحداهما على كتفها والأُخرى على رأسها، وهي لاتبصر طريقها إلا من خلال ثقب صغير أو من وراء غطاء يسمى "البوشية")[5]. وعلى الرغم من اختلاف توظيف العباءة والبوشية أو البرقع في بعض النصوص، فإنها تبقى اهم سمات الهوية الثقافية في المجتمع العراقي في نظرته إلى المرأة فقد تكون العباءة وسيلة للنجاة من السجن والهروب إلى الحرية، ذلك ما تمثل في رواية

---

(1) فريدة: 107 .

(2) بيت في بغداد : 234 .

(3) النص الروائي ودوال الهوية الثقافية: 446 .

(4) ينظر: الرواية العربية ما بعد الحداثية دراسة في تحليل الخطاب الروائي، ماجدة هاتو هاشم، أطروحة دكتوراه مطبوعة على الكمبيوتر، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، 2011: 98 .

(5) دراسة في طبيعة المجتمع العراقي محاولة تمهيدية لدراسة المجتمع العربي الاكبر في ضوء علم الاجتماع الحديث، د. علي الوردي، دار ومكتبة دجلة والفرات، بيروت – لبنان، ط1، 2009: 304 .

فريدة إذ تعمد الأخيرة إلى تهريب حبيبها سليم من عربة السجن بأرتدائه ملابس نسائية تشابه ملابس خادمتها انيسة، يخبرنا الراوي حين ذهبت مسرعة لتراه في البيت فلقد (كان سليم في انتظارها دون أن يتخلص من جلباب أنيسة وبرقعها)[1].

وقد تتخذ العباءة (العباية) وسيلة للتمويه والتخفي كما هو الحال مع دوريس زوجة خليف الجايجي في (فوة يدم) إذ ينبهه شقيقه سفاني لخيانتها، فيقررا مراقبتها، يقول خليف واصفاً ذلك: (تناظرنا لدوريس في أول الشارع، خرج شبح امرأة متلفعة بعباءة سوداء تتلفت، الجيران الباب لصق الباب ..) [2].

ويبدو أن روايتي فيكتوريا وشلومو الكردي قد اتفقتا على الاكتفاء بتصوير الموروث الثقافي للملبس، إذ يصف راوي فيكتوريا اعتيادها على الخروج في ذلك الملبس فيقول: (قبل خروجها من البيت ارتدت عباءتها وغطت وجهها بنقاب اسود، وعليه نقاب آخر كي لايرى احد دموعها)[3]. في حين يقدم راوي شلومو وصف اسمر وهي تذهب للبحث عن زوجها ليلة الفرهود فيقول: (واجتازت اسمر بعباءتها باب الشيخ تعدو في شارع غازي المفعم بالقتلة والمقتولين) [4].

عكست ملابس المرأة الوضع الاجتماعي المعيش آنذاك وقد لا يختلف الأمر مع ملابس الرجال كذلك، فنعيم قطان يوضح التشابه في ارتداء ملابس معينة عند كل الطوائف إذ يقول واصفاً طريقه إلى مقهى الحاج علوان الذي ذهب بصحبة والده اليه كي يعالج كسر يده: (كم كانت دهشتي عظيمة وأنا اتوغل في تلك الشوارع الغريبة، فإذا الأبواب شبيهة بأبوابنا .. ثم ها هم باعة الغلال أو باعة التوابل نسخ مطابقة للأصل عما الفته في البتاوين أو الشورجة، بل إنهم كانوا يرتدون أغطية الرأس نفسها ويلفونها بالعقال نفسه وحتى بالعرقجين نفسه الذي عهدته لدى المسلمين)[5].

---

(1) فريدة: 169 وينظر كذلك رواية نزوله وخيط الشيطان: 87.

(2) فوة يادم: 54 . ينظر كذلك رواية فريدة عند وصف الراوي لأول لقاء بينهما: 48 .

(3) فيكتوريا: 6 .

(4) شلومو الكردي وأنا والزمن: 59.

(5) وداعاً بابل: 39 – 40 .

وينظر كذلك رواية أيام العراق في وصف ملابس المجبرجي: 162 .

في كل مجتمع تسود معتقدات شعبية ترتبط بذاكرتها البدائية فيما يطلق عليه طفولة الشعوب، ولما كان الروائيون (كائنين إلى حد بعيد في تاريخ مجتمعاتهم يشكلون ويتشكلون بذلك التاريخ وبتجربتهم الاجتماعية بدرجات متفاوتة)[1]، فلقد تنوعت المعالجات الفنية لتلك المعتقدات التي تحفل بها مؤلفاتهم بسبب من تنوع المجتمع العراقي كما أسلفنا . فبنيت النصوص الروائية على معتقد ثقافي شعبي ساد في البنية الاجتماعية – الثقافية في مرحلة معينة، وقد سجلت روايتا (فيكتوريا) و(نزوله وخيط الشيطان) إعتماد بنى نسقية تشير إلى تلك المعتقدات الثقافية حتى أمكننا وصفها بروايات المجتمع العراقي حقبة الثلاثينات والأربعينات، على أن ذلك لايعني انعدام تلك البنى في بقية الروايات .

ويشكل معتقد الإيمان بالحسد ظاهرة مميزة في المجتمع العراقي، فما دام هناك (تنافس في الحياة الاجتماعية فلا بد أن يكون فيها التحاسد على وجه من الوجوه)[2]، إذ تكثر الإشارة للحسد في رواية فيكتوريا فالنسوة يعتقدن أن العين تصيبهم فتجلب لهم المصائب، فلقد اعتقدت حنا شقيقة عبد الله نون وان زوجة أخيها قد حسدتها وإصابتها بالعين إذ جعلتها تترمل وهي حامل في شهرها السادس لتنجب طفلاً بعدها مصاباً بالصرع، يصف الراوي ذلك بالقول: (صبت حنا شقيقة عبد الله جام غضبها على الام التي أصابتها بالعين، فادعت انه ليس من قبيل الصدفة إنها هي نفسها اصبحت أرملة في الشهر السادس من حملها، وان الياس ابنها اصيب بداء الصرع) [3] .

وتبلغ شدة التأثير في الحسد مداها حين تتسبب بمقتل طفلة وفقدان بصر أخيها، ذلك ما عرضته رواية عورة الملائكة إذ يحكي خالد البناتي صديق الراوي قصة فقده البصر يرجع ذلك للحسد[4].

ويقترب سوء الطالع والنكد كثيراً مع تداعيات الحسد، وهو ما صورته رواية (نزوله وخيط الشيطان) إذ تقترح نعيمة زوجة المزين أن يتبول ابنها على عتبة الدار كي تطرد

---

(1) الثقافة والامبريالية: 23 .

(2) دراسة في طبيعة المجتمع العراقي: 106 .

(3) فيكتوريا: 18 . وينظر كذلك شواهد تلك الظاهرة في الصفحات 145، 156، 201، 322 على سبيل المثال .

(4) ينظر: عورة الملائكة: 224 .

قوى الشر أو اللعنة التي حلت بهم فتقول مخاطبة ابنها : (أفلا يكفي ما يحدث في بغداد وشقوق بغداد المنسية ؟! .. ها قد وصلت اللعنة إلى هذا الثقب الراضي الهادئ حتى ما قبل شهور "لك نهاد روح بول عالعتبة، بلجت الشر يتكسح .. روح عيني نهودي روح بول عالعتبة، بلجت ابليس تنكسر عينه ويطلع") [1] .

ومن المعتقدات الثقافية الشعبية التي كان لها تأثير في المعتقدات الشعبية العراقية هي حمل عظم الهدهد وعرق السواحل كي تجلب لهم الحظوة والقبول والمحبة لدى المقابل، فيعقوب بن عمام يؤكد حمله لذلك العظم في تعليله للقبول الذي يحظى به عند النساء على وجه الخصوص، يقول مخاطباً عيشة الخبازة بعد أن احترق ثوبها بالتنور: (- راح الثوب كلياته.. بعد مصارت بيه.. بطنوف اشو بس جدمت انته يم التنور.. شكو عدك عكوبي.. خوب موشايل عرك سواحل ؟

فضحك بسعادة وتشدق :

- شلون عرفتي ! شايل هم عرك وهم عظم هدهد ..

وهدأت ترمقه بأستغراب :

- ايه ! ما أصدك .

- وعيونج تريدين أتشوفين؟ .. محطوطين ابازبند جلد شادة على زندي ..

ثم طرقتها آهة حلت عقدة فمها، فإذا بالصوت العذب يعود يترقرق في دهشة..

- من هذا لعد احبك!) . [2]

ويشكل الاعتقاد بالغيبيات معتقداً عراقياً قديماً كان ولا يزال يحمل في تلافيف ذاكرتنا، ربما بسبب البنية التراثية لحضارتنا القديمة فرواية (بيت في بغداد) تقدم الإيمان والاعتقاد بوجود عالم الجان في سرداب البيت الكبير، يحكي راوي السيرة ذلك المعتقد فيقول: (أما الجنية فكانت حقيقة هامة في حياتنا جميعا، وقد بذلنا جهوداً

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 288 .

(2) م . ن: 43 .

واجفة ومترددة لرؤيتها، وأكد البعض منا انه رأها بالفعل .. كنا ننتهز فرصة زيارة ولد غريب لدارنا لكي نقنعه بالنزول إلى سرداب الحطب في الدار الصغيرة الأولى دون جدوى)[1] .

وتقر رواية (فيكتوريا) بوجود عالم كامل لامرئي تحت أرض الحوش الكبير حيث ألفوا تلك المخلوقات منذ زمن لقدم البيت، يقول الراوي: (آمن سكان الدار صغارهم وكبارهم بأنه توجد هناك تحت المصطبة حياة نشطة يمارسها الجن والأشباح واصابتهم مؤذية، وإذن من الخير تجاهل بلاطة مصدعة وعدم قض مضاجع قوى ما تحت الأرض المتأهبة لأخذ الثأر) [2] .

ويشير نقاش إلى المعتقد القديم الذي يقر بوجود الديوات [*] وهو يصور الحالة النفسية لسلمان حشوة الذي أجبط في الفرهود وصدم بما شاهد، فهو يروي تلك الأيام لأصدقائه المقربين ويخاطب نفسه دائما عنها . أي الحادثة . يقول في حالة تداع لاشعورية واصفاً رنة عوده الساقط على الأرض رابطاً إياه بتلك الحادثة: (وانطلق رعد الرنة يوقظ الموت الغافي من نومه، أجراس تدق في أرض ديوات مردة قد نزل سبات الأجيال عليها، وانتفضت في مرقدها الديوات وجيوش الموت عادت تتجمع ولها هذه المرة عيون لا عد لها) [3] .

ثمة معتقدات أُخرى ترسخت في ذاكرة الثقافة الجماعية لاتعرف اصولها الأولى، لكنها توارثت في الثقافة الجماعية للمجتمع العراقي من ذلك ما يقدمه إسحاق بار- موشيه في رواية (أيام العراق) من بعض السلوكيات التي نقوم بها لاشعورياً كالبصق في الصدر في حالة الفزع المفاجئ[4] .

---

(1) بيت في بغداد: 47 .

(2) فيكتوريا: 66 .

(*) جمع ديو هو الجني بالفارسية يطلقونه على مخلوقات خرافية نصف بشرية غولية تفترس الانسان وتنام فاتحة الأعين وإذا طعنت مرة ماتت فاذا ثنى الضارب عادت حية. التوضيح مقتبس من هامش نزوله وخيط الشيطان التي يوضح كثير من مفرداتها سمير نقاش في الهامش: 123 .

(3) نزوله وخيط الشيطان: 123 .

وينظر كذلك رواية فوة يادم في اشارة الراوي لخوف متانة سبير في المقبرة: 99 .

(4) ينظر: أيام العراق: 221 .

ومن بعض تلك السلوكيات ايضاً تقبيل الخبز وتقديسه إذ يقول الراوي: (إني تعودت وأنا في سني حياتي الأولى أن انظر إلى الخبز نظرة التقديس والإجلال، كل شيء يمكن القاؤه مع الفضلات إلا الخبز.. وفي أوائل ذكرياتي عن الطريق رأيت شيخاً يهودياً ينحني على الأرض ويرفع بيده شئ ما باركه وقبله ثم وضعه لحظة فوق رأسه..)[1] .

وقد ذهب بار – موشيه ابعد من ذلك، إذ عّد الخبز إكسير الحياة في موروثنا الثقافي فلقد ارتبط مصطلح الخبز بالحياة، ويقول في ذلك :(في أوقات أُخرى تعودت اذناي على سماع نبأ وفاة أي كان بهذه الكلمات "خبزه في الدنيا انتهى" كما تعودت على سماع التهديد بالقتل أن بالفكاهة وان بالواقع بهذه الكلمات "سوف احرمك من خبزك" أو باللهجة الدارجة "سأخلص خبزك") [2] . إذ تؤكد تلك السلوكيات على المشتركات بين الاديان والعادات والتقاليد، كما تؤكد عدم إنسلاخهم عن المجتمعات التي عاشوا بها .

وانطلاقاً من عدّ التماهي مع الثقافة الجماعية احد أشكال تأكيد الهوية الثقافية، أكدت بعض الدراسات عمق التماهي الثقافي لأبناء الطائفة اليهودية مع الموروث العراقي، وذهبت إلى القول بأن يهود العراق يمتازون بثروة من العادات والتقاليد الاجتماعية والثقافية والفنية وخصوصاً تلك التي تشبه أجواء وعوالمه ألف ليلة وليلة العباسية خاصة في الموسيقى وقراءة المقام [3]، وهذا ما جعل الراوي في نزوله وخيط الشيطان يسعى إلى (تقديم درجة واضحة من عمق التماهي الثقافي مع التراث)[4] حين عمد إلى استبطان وعي شخصياته رابطاً بينها وبين حوادث تاريخية، إذ تتماهى شخصية سلمان حشوة مع فاجعة كربلاء في حادثة الفرهود فيقول مخاطباً صديقه خضوري: (الأول من أيار.. الثاني من أيار.. كرب وبلاء ياخضوري، والعودة لبغداد جنوني، الفرهود مصرع أهلي، وحياتي تتقلص في يومين وشهر لااذكر من دنياي سواها) [5] .

---

(1) م.ن: ن. ص .

(2) م.ن: 222.

(3) ينظر: اليهود والف ليلة وليلة: 34 .

(4) أساليب السرد في الرواية العربية، د. صلاح فضل، دار المدى سوريا، ط1، 2003: 104 .

(5) نزوله وخيط الشيطان: 110 .

ويتعاطف راوي بيت في بغداد مع مؤدي الشعائر الحسينية في أيام عاشوراء، إذ يذكر مواكب الشعائر الحسينية أيام الحر وطلب احد رجال الدين ماء من بيت الراوي بالقول: (وفي ذات يوم وبينما كان احد هذه المواكب يمر تحت شبابيك دارنا مباشرة، وقف الموكب واخذ احد الخطباء او الوعاظ يلقي خطاباً حزيناً، رفع احد رجال الدين في الموكب يده وطرق الباب بهدوء، فتحت الباب قليلاً فتطلع في عيني شيخ ذو عمامة خضراء يبعث منظره على الاحترام قال لي:

– ابني، هل تأتيني بشيء من الماء ؟

– حالاً يا عمي .

سألني الشيخ بهدوء:

– هل انتم يهود ؟

– نعم عمي .

بعد أن شرب الكأس قال لي :

– الله يحفظك يا ابني الحر شديد)[1] .

وتكتفي رواية وداعاً بابل بوصف المشاهد والشعائر الحسينية ويؤكد ارتباطها بكل مظاهر الظلم والفواجع الرهيبة بعدّها رمزاً ثابتاً للمظلومية، يقول الراوي واصفاً ذلك: (إلا أن ثمة مشهداً آخر.. مشهد السبايه ما أن اذكره حتى يتملكني الهلع والرعب، ومن ثم لم استغرب أن يطلق اليهودي صفة السبايه على كل مشهد فظاعة أو همجية فائقة، كان بعض أقاربنا البعيدين يقيمون في قلب حي شيعي، وكانت وقائع السبايه هذا الطقس الشيعي تدور أمام نوافذ بيوتهم.. رأيت رجالاً عراة الصدور لاهثين تحت السلاسل التي توثق أيديهم وأرجلهم.. كانوا يجلدون أنفسهم بلا انقطاع.. كانوا يعيشون مرة أُخرى وبأدق التفاصيل الميتة البطيئة والفظيعة التي حلت بشهيدي الإيمان الحسن والحسين)[2] .

---

(1) بيت في بغداد : 157 – 158 .

(2) وداعاً بابل: 35 – 36 .

وقد يؤدي عمق التماهي مع الثقافة الجماعية إلى تماهي الهوية الدينية وولادة أخرى (ففكرة التعددية الثقافية أو الهجنة، تؤدي إلى المشاركة وتجاوز الحدود وإلى التواريخ المشتركة والمتقاطعة)[1]، وشخصية سعيدة أو سعدية اليهودية في نزوله وخيط الشيطان تقرر الزواج بكريم عبد الوهاب المسلم، ضاربة هويتها الدينية عرض الحائط وهنا تبدأ عندها مرحلة البحث عن هوية جديدة ونعني الهوية الدينية / المسلمة، يصف الراوي حالها فيقول: (..النجمة كسرتها مذ أصبحت مصيدة الموت الذلة، بالرغم من هذه الذلة لم ترغب في الموت .. وحروف "ايل شداي" بالعبرية ايضا .. كسرها الصائغ .. الله" لاشك أقوى من "رب الجنود" بالعربية .. الله ..

– كريم ظليت اتوسل جدام التوراة حتى الله ايدزلي ابن الحلال.. وانطاني مرادي .. دزياني الك)[2] .

وتجدر الإشارة إلى أن ثمة طقوس انفرد بها أبناء الطائفة وهي طقوس شعبية وهو ما دعانا إلى بحثها في تصنيفنا للهوية الثقافية، فمن تلك الطقوس على سبيل المثال تكاليف زواج الفتاة التي يتحمل الأهل اعباءها، وقد اشترك الروائيون كلهم في الإشارة إليها . فيؤكد الراوي في رواية (فريدة) كيفية تقبل الخاطب ساسون وهو صديق سليم تحمله أعباء المهر والجهاز، يقول الراوي موضحاً ذلك: (لاشك ان فكرة مصاهرة عائلة ارفع مثل عائلة آل عبد الله ستدفع ساسون إلى التنازل عن طلب المهر، ولعله يستغني عن الجهاز بالنظر إلى جمال نجية أو ربما اكتفى بالملابس فأراحهم من عبء الأثاث والفضيات) [3] .

وتؤكد رواية (وداعاً بابل)، طقوس مهر الفتاة عند إشارته للإعلان الذي وضعه أهله عند الدلال (الخاطب) عن شرط المهر فيقول: (طلب من بعض أفضل الدلالين أن يسجلوا اسم أختي في دفاترهم مع الأوصاف المناسبة.. شابة جميلة متعلمة من عائلة محترمة صحتها جيدة وطبعها ممتاز، إضافة إلى شرطين هامين الزواج بدون مهر، والجهاز متروك للمفاوضة)[4] .

---

(1) الثقافة والامبريالية: 10 .

(2) نزوله وخيط الشيطان: 336 .

(3) فريدة: 52 .

(4) وداعاً بابل: 155.

ويعلل اسحاق بار- موشيه أسباب قبول الشابات الفقيرات بذوي العاهة أو كبار العمر بسبب التكاليف، فـ(رواية يومان في حزيران) تقدم حال فتاة صغيرة وجميلة ويتيمة، تضطر أمها الحاجة للقبول بأحدب تقدم لخطبتها، يصور الراوي ذلك من خلال حوار دار بين والديه:

(- أتظنين أنها ستوافق ؟

- لا اعرف، قد يدفعها العوز إلى الرغبة في التخلص من بنت واحدة بالزواج.

- أظن أن ما تقولينه صحيح، قال لي الأحدب انه سيقوم بكل ما يكلف الزواج، سيقوم بتجهيز البنت بكل ما يلزم ويأتي لها بالمصوغات عند الخطبة) [1] .

ولما كانت سعيدة أو سعدية في نزوله وخيط الشيطان قد تركت دينها لتتزوج رجلاً مسلماً، فلقد طمأنها كريم بأن لا تجلب معها أي شيء فلقد اعد كل شيء، يقول مطمئناً إياها: (كل شيء لا تجيبين.. ترى آني حضرتلج جهاز مال ملوك)[2] .

ومما حفلت به رواية (نزوله وخيط الشيطان) الإشارة إلى طقس خاص يسمى عقد الياس [*] الذي يحتفل به عشية الختان للمولود إذ يوظفه سمير نقاش مع شخصية ناجي الجندي (شاؤول) وكيفية ذهابه لعائلة قصدتهم بالمعجنات والحلو، فيقول:(دي شاؤول خذو الحلقوم والكعكات بالعجل، السعة حبلت بطنم ونيك بالبتاوين.. المسا عندم عقد الياس.. وبعد مو ديناها.. سويها طفغه ورجاع.. عفية بالسبع) [3].

ومن تلك الطقوس أيضا طقس غسيل الملابس في يوم الأربعاء حصراً وهو ما وجدناه في غسيل فيكتوريا الأسبوعي لملابس عائلتها إذ تقول: (تذكرت أن اليوم هو يوم الخميس، ويوم الغسيل عند اليهود هو يوم الأربعاء، فضلاً عن هذا فما من امرأة عاقلة تنشر الغسيل في ساعات الغروب في بلد مشمس) [4].

---

(1) يومان في حزيران: 77 .

(2) نزوله وخيط الشيطان: 335.

(*) عمدنا إلى دراسة الطقس في جانب الهوية الثقافية لا الدينية لان الطقس شعبي وليس دينياً، لم يذكر في النتاجات الروائية الأخرى عدا رواية نزوله وخيط الشيطان ولو كان دينياً لأكدته أكثر النصوص الروائية .

(3) نزوله وخيط الشيطان: 320.

(4) فيكتوريا : 143 – 144 .

ولنا أن نختم بحثنا في الهوية الثقافية بتساؤل يفرض نفسه.. ألا يعني التوثيق السردي للموروث الثقافي - على وجه الخصوص - وعمق التماهي معه إقرارا بإقصاء الذاكرة الفورية متمثلة بالوطن/المنفى، مقابل طغيان الحضور السردي للوطن المستلب العراق؟ بمعنى آخر تقديم الوطن بحضورية مكثفة وبعد تفصيلات المعيشة فيه معروفة للجميع، مقابل إظهار المكان المرفوض كإشارة رابطة للسرد والذاكرة، وهو ما يؤكد ما ذهبنا اليه بعد الهوية الثقافية في إحدى صيغها احد تشكيلات الهوية الوطنية، وهذا ما يفسر لنا إصرار روائيي الطائفة على طرحها، إذ طرحت كإحدى سمات الإبداع وتأكيد الانتماء الجماعي للوطن، فحالة الغيتو التي عاشوها - ولاسيما في رامات غان - أبعدتهم عن مجتمع فرض عليهم، وبثوا لواعجهم في مرويات لوطن ابعدوا عنه، (فليس ثمة ما هو اخطر على المفكر من الانتماء الحميم والذوبان في ثقافة التواشج اللامتميز مع الكتلة، أيا كانت الكتلة عائلة، أم بلداً، أم وطناً، أم منفى. إن إبداع الفنان كامن ومشروط في انفصامه لا في ذوبانه) [1] .

وإذا كانت الهوية الدينية وتوظيفها تمثل دعوة لمقاربة الأديان، فإن الهوية الثقافية تمثل دعوة لقراءة الموروث الثقافي العراقي عالمياً لأن كتابه انطلقوا من العراق في الكتابة عنه واليه، إذ أفصحت تلك الهوية الثقافية عن درجة الانصهار بالوطن الأم والوفاء لتلك التقاليد والعادات وعمق التماهي مع الموروثات الاجتماعية، بوصف ذلك كله من هوية الانتماء للوطن العراق وهو ما سنوضحه بتفصيل أكثر في بحثنا عن الهوية الوطنية .

الهويـة الوطنيـة

تمثل إشكالية الهوية الوطنية اهم الإشكالات التي طرحها روائيو الطائفة اليهودية، اذ لاتزال مرتبطة بالبعد الأيديولوجي العربي للصهيونية وعدم التمييز بين الديانة اليهودية كديانة سماوية والصهيونية كحركة استعمارية لذا حظيت هذه الإشكالية بتوظيف خطابات متعددة لأثبات هويتهم الوطنية، فلقد حورب أبناء الطائفة تحت مظلة الحركة الصهيونية (اذ استخدمت الحركة القومية العربية اعلان قيام دولة "إسرائيل" عام 1948 ذريعة لتحدي ولاء الوطنيين العراقيين من خلال ادعائهم بأن الأفراد اليهود في تلك الحركة هم ليسوا سوى صهاينة ولا ولاء لهم للعراق) [2] .

---

(1) الثقافة والامبريالية: 35 .

(2) دور المثقف في التغيير الديمقراطي في العراق، الانتلجنسيا العراقية والبحث عن الهوية الوطنية، اريك ديفيس، ترجمة الهادر المعموري، مجلة الأقلام، ع3، تموز-اب-ايلول، 2010 :15.

وثمة عوامل محفزة لانبثاق الهوية في سياق النص الروائي، تمثلت بالدعاية النازية والدعاية الصهيونية الموجهة اذ حاربتهم تلك الحركة (بأساليبها اللاخلاقية حيث جعلت حياة هؤلاء المواطنين العرب من اليهود في البلاد العربية صعبة جداً) [1]، وبسبب من طغيان المد العروبي في حرب عام 1948 وتناسي عروبة ابناء الطائفة فلقد اختلطت الاوراق ضدهم ولم يجدوا من يوعي الجماهير بذلك، (فأن ينتمي الفرد إلى جماعة من الجماعات وتعدد الانتماءات لايعني ان يكون هناك تناقض او خلل كما لايعني ان يلغي احدهما الآخر)[2]. وهذا ما دعا احد الباحثين وهو د. جوئل بينين إلى توجيه اتهامات خطيرة للقومية العربية بتهميش احد اقلياتها وانكارها. (فعن طريق تخيلها لأمة عربية واحدة متماسكة ازلية خالدة، وعن طريق التشكيك في ولاء اقلية من اقلياتها في انتمائها لهذه الامة انكر الخطاب القومي حق تلك الاقلية في الوجود "بالعراق" وساهم بالضغط عليها لكي ترحل "عنه" للابد)[3].

وثمة مؤكدات للهوية الوطنية طرحتها نتاجات ابناء الطائفة الادبية، اول ما يطالعنا منها هو نصوص الحنين الخاص بالمنفى فلقد حاولوا استعادة الوطن عبر الكتابة، وعلى هذا فالحنين الخاص بالمنفى يدفع الفرد في العادة لكي يكون غير مبالٍ بالقيم والخصائص، المتعلقة بالثقافة المضيفة [4]، وهو ما لمسناه جلياً في تأكيد الهوية الثقافية وعمق التماهي معها [*][5]، لذا عددنا نتاجاتهم ادب منفى، اذ عاشوا تجربة استعمارية في "إسرائيل" فمنذ تهجيرهم عن العراق سلبوا الوطن والوجود النفسي معاً وعلى هذا دارت كل كتاباتهم.

---

(1) الرؤية العربية لليهودية: 290.

(2) المواطنة والهوية الوطنية: 21.

(3) شتات اليهود المصريين، الجوانب الثقافية والسياسية لتكوين شتات حديث، جوئل بينين، ترجمة د.محمد شكر، دار الشروق، القاهرة، ط3، 2009: 24.

(4) ينظر: موسوعة السرد العربي: 453 .

(*) حاول الروائيون استعادة الوطن عبر الممكن اذ ظلوا محافظين على عاداتهم وتقاليدهم وثقافتهم العراقية وهم في "إسرائيل" حتى شكلوا مدينة عراقية معزولة في الداخل، الامر الذي جعل البعض يطلق على المدينة التي سكنوها وهي رامات غان بـ"رامات بغداد" لاحتوائها على نسبة عالية من اليهود العراقيين الذين مارسوا حياتهم الاجتماعية فيها كما كانت في بغداد قبل ترحيلهم . ينظر: الرواية اليهودية، إعادة (كتابة/قراءة) تاريخ الطائفة روائيا، خالدة حاتم علوان، جريدة المدى، ع2785، السنة العاشرة، 30 نيسان 2013: 17.

(5) ينظر: شتات اليهود المصريين: 49.

من الملامح الأُخرى لتلك الهوية كيفية توظيف الحوادث لعل من اهمها حادثة الفرهود بعدّها محفزاً داخلياً واسباب تكرارها في كل النتاجات. اذ تبنى الهوية الوطنية للطائفة هنا في سياق ما اطلق عليه بندكت اندرسن "التذكر من اجل النسيان"، فحوادث الفرهود واسقاط الجنسية والاغتيالات والاضطهادات التي تؤكدها النتاجات تتحدد في وجوب نسيانها كي تبنى الامة او الدولة من جديد، وبهذا ينزع الصراع وفي مقدمته العداوات فهذه المطالبة (بالنسيان تتضمن بشكل خفي اعادة كتابة هذا التاريخ كصراع داخل امة قديمة وكنزاع داخل العائلة)[1]، وبذلك تتوحد الامة وتتشكل من جديد .

وتعد خصوصية الكتابة باللغة العربية والتمسك بها احدى اهم مميزات الهوية الوطنية، وهو ما لاحظناه في بحثنا عن الهوية الثقافية عن خصوصية اللهجة العراقية، فلقد بقي سمير نقاش واسحاق بار – موشيه مخلصين لهذه اللغة حتى لحظة وفاتهم، ويكفي سمير نقاش الماً عدم تمكن ولده من العربية اذ يقول: (لقد المتني هذه المسألة كثيراً)[2]، اما نعيم قطان وسامي ميخائيل فيأتي مضمون روايتهما تأكيداً لاتجاههما الوطني. ان مشاركة ابناء الطائفة في المظاهرات الشعبية العراقية المطالبة بالاستقلال والتوق إلى التحرر هي في حقيقتها تعبير عن (الهوية المشتركة التي تعد محرك التمرد والتوق للاستقلال)[3]، ولعل تأثرهم بالحركة الشيوعية هو أحد أسباب اعتناقهم للشيوعية ومن ثم رغبتهم الصادقة في الانتماء للوطن بعيدا عن الدين.

ويبدو اندفاع اسحاق بار – موشيه واضحاً في دفاعه عن هذا التوجه اذ يخصص الجزء الأول من رباعيته (الخروج من العراق) لسرد الوضع السياسي المتأزم والمنهار وكيفية مطاردة الشيوعيين واعتقالهم وقرارات الاعدام الجماعية التي صدرت بحقهم. من ذلك ما يحكيه الراوي عن اهم شهداء الحزب الشيوعي فيقول: (اذا كانت عملية اعدام الشيوعيين الاربعة ومنهم اليهودي يهودا سلمان صديق عملية ارهاب سافرة، فقد كان اعدام الشيوعي اليهودي الاخر ساسون شلومو دلال مجرد جريمة وحشية ارتكبها

---

(1) الجماعات المتخيلة تأملات في اصل القومية وانتشارها، بندكت اندرسن، ترجمة ثائر ديب، تقديم عزمي بشارة، سوريا، 2009: 38 .

(2) الفيلم الوثائقي انس بغداد .

(3) الجماعات المتخيلة: 38.

النظام السعيدي بدم بارد .. كان ساسون دلال ينتمي إلى مجموعة كبيرة من الشبان اليهود الذين خيل اليهم انهم سيجدون في الحزب الشيوعي السري ملجأ يحميهم من ذل التفرقة العنصرية والاضطهاد .. وهو قد آمن بأن في العراق تحكم حكومة فاجرة يجب محاربتها بكل وسيلة) [1].

ويعلل بار – موشيه انتماء الالاف إلى الحزب الشيوعي العراقي ولاسيما من ابناء الطائفة الذين وجدوا فيه خلاصاً لهم، فضلا عما يجدونه من توجهات تلبي رغباتهم في هذا الانتماء، فيقول: (كان لسان حال الشيوعي اليهودي مكافح الصهيوني يقول.. لقد ولدت على الديانة اليهودية.. وانا شخص أنكر ديانته، فأنا ضد الأديان، انا متقزز من اليهودية اصلاً، ولكن الشيوعية تؤكد وانا مؤمن بذلك على ان النظام الشيوعي يحترم حرية الاديان ويترك للمتدينين حرية ممارسة شعائرهم، ولهذا السبب اقول لكم ان الصهيونية هي حركة سياسية فاسشتية فاجرة تعادي الاديان وتعادي الدين اليهودي بالذات، انا عراقي قبل ان اكون يهودياً)[2] .

وتصرح شخصية جميل ربيع الاعمى في رواية (نزوله وخيط الشيطان) بانتمائها لذلك الحزب ونقمتها على الأوضاع المتدهورة في العراق، اذ يصل به الامر إلى التفكير بإن يشي بنفسه كي يضع حداً لتلك الحالة النفسية التي يعيشها، فيقول: (لاتوجد ثمة مشكلة اطلاقاً، اطعي خبغ على نفسي .. وتفض الحسبة، انقذ نفسي.. اصرخ من فوق اعلى مئذنة في بغداد: عدموني .. شنقوني .. ترى اني شيوعي)[3] .

وإذا كانت تلك الروايات قد صرحت بالانتماء الشيوعي كخط معادل للهوية الوطنية، فلقد اوجزت رواية (الرجس) لسمير نقاش تلك الهوية واختزلتها على مدار (146) صفحة، لايعلم القارئ فيها صفات الشخصية الرئيسة وملامحها وهويتها، حتى يختزلها بكلمة لمحتجز معه في السجن اذ يسأله: (أنت عراقي؟ وانا ايضاً)[4]، اذ يجسد الراوي شخصية العراقي من ابناء الطائفة، وما يتعرض له من أذى لكونه عراقياً اولاً

---

(1) الخروج من العراق: 399.

(2) م.ن: 199 .

(3) نزوله وخيط الشيطان: 282.

(4) الرجس: 146 .

ويهودياً ثانياً، في حين يتماهى الراوي مع احدى الشخصيات في رواية (عورة الملائكة) وهي شخصية سمير الذي قدموه لاكرم الخياط من قبل زيفا ولوسيان، اذ يؤكد على هوية شخصية سمير بالقول: (جاءوا جميعاً بسمير .. عراقي وجميل المعشر)[1] .

ويأتي التأكيد في احقية القدم في العراق والجذور التاريخية للطائفة في اطار تأكيد اثباتها الهوية بوصفها نوع من أنواع مواجهة الظلم والاضطهاد، انه التمسك بالأرض والدين والثقافة والتراث، انه التمسك بالحياة واحقيتها وحق العيش أسوة بالآخر. ومن معاينة النصوص قيد الدراسة نجد ذلك التأكيد واضحاً، منها ما يطرحه الراوي في حديثه عن وصف طريق فيكتوريا وهي في طريقها إلى الانتحار فيقول: (بغداد راسخة في مكانها لأكثر من الف عام، وتلك المدينة.. تدين بالكثير لآباء فيكتوريا، لقد ساهم الاطباء والعلماء والمفكرون والسياسيون والادباء اليهود مساهمة كبيرة في بلورة الحضارة العربية التي نشأت هناك). [2]

واذا كان راوي (فيكتوريا) ـ التي مثلت البطلة فيها ملحمة الطائفة [*] ـ يرى في محاولة انتحار البطلة هي محاولة انتحار ابناء الطائفة اذا ما تركوا العراق، فلقد طرح اسحاق بار – موشيه تلك الاحقية والقدم في الوجود في سؤاله صديقه عدنان مخاطباً اياه بالقول: (.. بأي حق تتحدث الي هكذا؟ ان اليهود العراقيين استوطنوا هذه البلاد قبل أكثر من الفي سنة وانتم لم تأتوا إلى هنا الا بعد الفتح الإسلامي اي بعدنا بمئات السنين، اذا كان الحديث هو حديث اقدمية فنحن اعمق منكم جذوراً والبلد بلدنا قبل ان يكون بلدكم)[3] .

وقد يأتي طرح تلك الاحقية – بحسب ما ارادت النصوص الروائية قوله – عبر اسقاط الوضع التاريخي للطائفة وما تعرضت له من نكبات على شخصية رينا الفتاة

---

(1) عورة الملائكة: 232 .

(2) فيكتوريا : 73 .

(*) كونها تحدثت عن غيتو الطائفة، فالبطلة رمز لوجودهم وفي العنوان الاصلي كتب سامي ميخائيل فيكتوريا ملحمة عائلية" والعائلة مثلت الطائفة، وما آلت اليه حالها في بغداد ومن ثم في رامات غان حيث رحلوا في الخمسينات .

(3) الخروج من العراق: 395 .

الصغيرة التي اضطرتها اعباء الحياة ان تقبل بخطيب احدب لكنها في نهاية المطاف تقرر تركه، يقول الراوي رابطاً بين الحالين: (رينا تمثل امامي حالة هذه الطائفة العتيقة التي حدث لها وحولها زلزال عنيف، فأخذت تتجلي صفاتها الحقيقية وكأنها كانت خبيئة.. رينا تعرضت شخصياً لفرهود اجتماعي اشبه ما يكون بما جرى ويجري في مجتمعنا)[1].

ويطرح نعيم قطان اشكالية أحقية الوجود – وهو أمر نلمسه في كل النصوص الروائية قيد الدراسة - وقدمها في روايته وداعاً بابل بصورة مباشرة عبر محاكمته الآخر الذي رفضها واضطهدها، اذ يقول: (لقد ضربنا خيامنا في هذه الأرض منذ دهور وعانينا طوال قرون من الظلم، إلى حد اننا كنا نعتبره من طبيعة الاشياء، اليس هو الثمن الذي يجب ان ندفعه كي نحافظ على اختلافنا ؟ .. كنا يهوداً ونعرف ذلك والجميع يعرفه لكننا كنا ايضاً ابناء هذه الأرض ابناء البلد وكان لزاماً علينا ان نعلن ذلك كل لحظة، ان نصرخ به دون انقطاع خوفاً من ان يتم نسيانه)[2].

طرحت الرواية مبدأ التمسك بالأرض، بلد الاباء والاجداد وعدم التخلي عنه حتى اخر لحظة وهو ما تؤكده شخصية يعقوب ابن عمام الذي خاطب صديقه علوان صاحب القهوة حين استفزه الاخير، اثر اقرار قانون اسقاط الجنسية العراقية، قائلاً: (عشرون سنة قد مات ابوه ورقد تحت هذا القبر ووقف امامه مشدوه وطري الحزن .. "كني بوحي" كني ابويي مات جديد، وستمر الاعوام مرة أُخرى فتندرس القبور نظرة وتشارك في صنع الأرض، ودمعت عيناه من دون سابق انذار .. كان يكره العبرات ويمسحها ثم مسح على قبر ابيه، وقال يخاطب علوان: علوان، هسة اتشوف شلون انام يمة .. اني كلامي كلام شرف غصباً عنك، جلمتي ما تصير ثنتين)[3].

وفي صورة أكثر ايلاماً وجرحا تجسد شخصية لولو، الأرملة، التي ثكلت بإبنها ذي الثلاثة عشر عاماً، التمسك بالأرض رغم الأهوال التي تواجهها والتي طرحها سمير نقاش رمزياً، بإن اشار لتلك الاهوال بموت ولدها في اشارة ضمنية لموت ابناء الطائفة اما بمجزرة الفرهود او بالموت النفسي عبر اصدار قانون اسقاط الجنسية، فتقول مخاطبة

---

(1) يومان في حزيران: 148. وكذلك ينظر: ايام العراق، التي تقرر تلك الاحقية: 194 .

(2) وداعاً بابل: 48 .

(3) نزوله وخيط الشيطان: 403 .

نفسها وهي تواظب على زيارة القبر ورعايته: (لكان ليش قعيدي انا هون ؟ غيغ على مود لاينطفي الشمع .. وها قد عادوا .. الكفاغ الظلام عادوا .. اشقتغدون مني ؟ خلوني .. هذا مكاني .. ترابي .. لازم اسافغ ؟ .. الف هيهات .. لو تخبطون .. لو تموتون .. سوف اقول هذا حقي ! .. والأرض ليست أرضكم بل هي أرض الله وفيها حياتي)[1].

وما يلاحظ على شخصيات الروايات على وجه العموم وما يوظف منها لاظهار التمسك بالهوية الوطنية، انها جميعا (لها خصيصة من الديمومة والحتمية تنتمي لا إلى تلك الروايات المدهشة وحسب، بل إلى بغداد المسلمين واليهود إلى تاريخها واداريها والمدافعين عنها)[2].

وفي ضوء ما طرحناه من سمات ادب ابناء الطائفة المنفيين - كما اشرنا اليه في التمهيد- فإنه يمكننا القول، ان طروحات أولئك الروائيين وجل نتاجاتهم الأدبية (اصبح بالامكان مناقشتها على اعتبار انها اشكال وطنية منفصلة وقائمة بذاتها، أكثر من كونها فروعاً من الشجرة، كما اصبح بالامكان ان ينظر في ادبها من خلال التاريخ السياسي والاجتماعي للبلد، وعليه يمكن قراءتها على انها مصدر أساسي لصورة مهمة في الهوية الوطنية)[3]. إذ كشفت الدراسة عن اشكال عدة في تأكيد الهوية الوطنية في مقدمتها التمسك بالكتابة باللغة العربية والانتماء إلى الحركة الشيوعية والانتماء إلى عصبة مكافحة الصهيونية، كما لا ننسى تأكيدهم اسبقية الوجود التاريخي وقدمه في البلد الأم، الامر الذي جعلهم يتمسكون به حتى اللحظات الأخيرة.

---

(1) م . ن: 407 .

(2) الثقافة والامبريالية: 21 .

(3) في ادب ونقد "ما بعد الكولونيالية"، خالد سليمان، مجلة علامات، ج54، م14، شوال 1425، ديسمبر 2004: 109.

المبحث الثاني

وعي الذات والآخر

يندرج الآخر تحت مصطلح الصورولوجية التي هي احدى اصطلاحات الادب المقارن وتعني بـ(دراسة صورة شعب عند آخر بأعتبارها صورة خاطئة)[1]، وهو ما اكدته دراسات الاستشراق وفي مقدمتها مؤلفات ادوارد سعيد وعبد الله العروي وحسن حنفي[*]. وتعددت تعريفات الآخر، فمن النقاد من يعدّه (تصنيفاً استبعادياً يقتضي اقصاء كل ما لاينتمي إلى نظام فرد او جماعة او مؤسسة، سواء كان النظام قيماً اجتماعية او أخلاقية او سياسية او ثقافية) [2]، وقد يكون مزوداً بمعنى يفضي إلى (الكلية الاجتماعية الايديولوجية والحضارية المجاورة للذات في المكان والزمان بمفهومهما الواسع)[3] . فالاخر بناءً على ما سبق هو المتحقق ذهنياً في وعي الذات، اذ يبدأ مفهوم الاخر (بالتشكل تدريجياً لدى الإنسان سواء على مستوى الوعي او اللاوعي منذ ان يبدأ

---

(1) معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1985 :137.

(*) اذ شكلت مؤلفاتهم انطلاقة جديدة في الفكر العربي المعاصر منطلقة في الرد على كل ما كتب وشوه صورة العرب والمسلمين في مخيلة الغرب، وهو ما تمثل في كتابات ادوارد سعيد وفي مقدمتها كتابه "الاستشراق"، او محاولة دراسة ثقافة الغرب بأظهارها بمظهر مأزوم في اساس نشأتها وهو ما تمثل في كتاب مقدمة في علم الاستغراب لحسن حنفي، او تقديم مشروع اعادة صياغة الايديولوجية العربية وفقاً لاحتياجاتها الحضارية في ضوء ما قدمته دراسات الاستشراق الغربية في نقدها للعرب والمسلمين متمثلة في مؤلفات عبد الله العروي . ولمزيد من التفاصيل ينظر :

- ادوارد سعيد : الاستشراق – المعرفة – السلطة – الانشاء، ترجمة كمال ابو ديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط2، 1995.
- حسن حنفي: مقدمة في علم الاستغراب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992 .
- عبد الله العروي: الايديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1999.

(2) دليل الناقد الادبي، اضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً: 21.

(3) مضمرات النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، سليمان حسين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999.

الإنسان بالتعرف على ذاته)[*] [1]، وبحث طبيعة علاقة الذات بالآخر، وهي النتيجة التي تسفر عنها أنواع أهمها الآخر الديني والآخر الجندري والآخر الاثني. فعملية وعي الذات ترتبط ارتباطاً مباشراً بهويتها مقارنة بالآخر الذي تميزت عنه، فلا تكاد (تخلو ثقافة من الثقافات من تمثيل للذات او للآخر، فالتمثيل هو الذي يعطي للجماعة صورة ما عن نفسها وعن الآخر وهو الذي يصنع لهذه الجماعة معادلاً لما يسميه بول ريكور بالهوية السردية للجماعة)[2].

ولما كان مفهوم الجوهر هو الاساس الذي يحدد الذات و يميزها من الآخر، فإن (الهوية تنشأ من التمييز بمعنى انها وضعية "نحن" و "هم"، ومن الصعب ان نتصور انفسنا كمجموعة "نحن" بأي طريقة كانت دون آخر مغاير)[3]، فدراسة الآخر بهذا المعنى تعني عملية كشف للذات واكتشاف لأسرارها في آن واحد واكتشاف للآخر. اذ تشكل النظرة للآخر (فرصة لاكتشاف الذات والانصات لصوتها وهي تجعل الانفصال اتصالاً والمجابهة حواراً)[4]. وعملية اكتشاف الذات تخضع للمتغيرات كما هو الحال مع الآخر، اذ ان عملية (اكتشافه ممتدة في الزمان ولا تتوقف ابداً، وذلك بسبب التفاعل الإنساني بين الامم والشعوب والثقافات)[5].

(*) يشير جاك لاكان إلى اولى مراحل تشكل صور الآخر هي مرحلة المرأة لدى الطفل، لمزيد من التفاصيل ينظر:

- التحليل النفسي وتعليمه جاك لاكان، مجلة بيت الحكمة، مجلة مغربية للترجمة في العلوم الإنسانية ملف العدد جاك لاكان، ع8، نوفمبر1988 .
- دليل الناقد الادبي، اضاءة لأكثر من خمسين تياراً: مرحلة المرأة: 231.

(1) صورة الاخر في شعر المتنبي، نقد ثقافي يليه مرايا المتنبي، وجه شعري لكائن فلسطين، محمد الخباز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009 :22.

(2) تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004 : 16.

(3) الجغرافيا الثقافية، اهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية، تأليف مايك كرانغ، ترجمة د .سعيد منتاق، سلسلة عالم المعرفة، ع317 الكويت، ط1، 2005: 89.

(4) صورة الآخر في الخطاب القصصي العربي القصير، لؤي حمزة عباس، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العددان 11-12، 2004 :104 .

(5) الآخر في الثقافة العربية من القرن السادس حتى مطلع القرن العشرين، حسين العودات، دار الساقي، بيروت – لندن، ط1، 2010: 25 .

إن من أهم العوامل والمؤثرات التي أفضت إلى تشكيل صورة الآخر في الذاكرة الجمعية لأبناء الطائفة هي حادثة الفرهود وقرار اسقاط الجنسية العراقية، ولعل هذا ما ولّد انطباعاً أو ردّ فعل عكسي إزاء الآخر الذي ارتبطت صورته بهذه الاحداث. وتنطلق دراستنا الروائية لصورة الآخر من القضايا (المحورية التي عملت كل الصفحات السابقة على توكيدها، وهي وعي كل ذلك التنوع الخصب في وجود الآخر افراداً واوطاناً وقوميات وازماناً، مراحل وبنى جسدية ونفسية وعقلية وسلوكية)[1].

ومن استقراء النصوص - قيد الدراسة - يمكننا ان نتفحص محاور الوعي المعرفي للذات التي تجلت في خطاب ابناء الطائفة، من ذلك ما نلحظه في وعي الذات لخطابها في دعوتها لأحياء الماضي، حيث التآلف بالعلاقة التي جمعتهم بالطوائف الأُخرى مقابل رفضهم الحاضر وصراعاته في المكان المنفى، بمعنى رفض الوطن البديل. فلقد وعى الروائيون ما واجهوه من اخطار ذلك المنفى، اذ عمدوا في نصوصهم إلى تأكيد الانتماء التاريخي للوطن الام العراق.

ويأتي وعي الذات من خلال تأكيد الهوية الجماعية والمنجزات الإنسانية لابناء الطائفة في بناء الدولة العراقية الحديثة، كما عرضوا من خلال ذلك الوعي التباين الثقافي وهو ما اوضحته نصوص الهوية الثقافية، كما عرضوا للتباين الطبقي فيما بين ابناء الطائفة وبينهم وبين الآخرين، فلقد قدم اسحاق بار – موشيه في رباعيته الطبقة التي تنتمي اليها عائلته فهو من عائلة غنية استطاعت ان تقتني خادمة لها، ويمكننا معرفة ذلك من حوار الراوي مع خادمته ياسمينة، اذ بادرها بالسؤال:

(- لماذا جاءوا بك إلى بغداد ؟

- لان سكان قريتنا كلهم فقراء كلهم يعملون في الخدمة، من الذي سيشغلني عنده هناك؟

-....

---

(1) الآخر في مرآة الوعي الروائي العربي، جهاد عطا نعيسة، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العددان 19-20، 2007: 98 .

- لهذا السبب جاءوا بي إلى بغداد واحد ممن يعرفهم ابي اعطاه عنوان ابيك فجاء اليه)[1].

ويؤكد الراوي في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن)، المستوى الاجتماعي لعائلة البطل ايضاً باقتناء العائلة خادمة رافقتهم في السراء والضراء، ويلاحظ فيها الحس الإنساني في معاملة تلك الخادمة فالبطل شلومو لم يستطع مقاومة توسلاتها حين قرر ارجاعها إلى اهلها خوفاً عليها من الاخطار التي ستواجه العائلة حين يتركون صبلاخ، إذ يصف توسلاتها قائلاً: (جثت على قدميها، ومضت تلثم قدمي وتبكي وتتوسل، ارجوك ياسيدي لاتأخذني إلى اهلي..اني معكم حيثما تذهبون.. كيف يطاوعك قلبك ياسيدي بحرماني من الأولاد ومنكم؟ انتم اهلي فهل تظنني اقدر على فراقكم؟ قولي له انت ياسيدتي! تشفعي لي..)[2].

وإذا كان الروائيان قد عرضا طبقة ابطالهما الاجتماعية، فإن نعيم قطان يقدم على لسان راويه الطبقة الاجتماعية لجيرانه في اقتناء خادمة فـ(مع نهاية فصل الشتاء شغل جيراننا خادمة جديدة يهودية كردية وصلت للتو من زاخو.. وكانت الخادمة الجديدة في السادسة عشرة او السابعة عشرة من عمرها.. كنت اراها احياناً على السطح متكئة على الافريز او ناشرة الغسيل على حبل تشده للغرض)[3].

وتشكل السلوكيات غير المتحضرة للآخر وعياً معرفياً للذات لمعرفة منجزاتها، فالذات (لايمكن التعرف عليها الا من خلال المقارنة بالآخر)[4]، وهو ما يؤكده راوي (فيكتوريا) في معرض وصفه للجسر الذي عبرته فيكتوريا محاولة الانتحار، اذ يصف منجزات الطائفة بالعمران ومحاولات الآخر التدمير، فيقول: (بغداد راسخة في مكانها لأكثر من الف عام.. تلك المدينة تدين بالكثير لاباء فيكتوريا، لقد ساهم الاطباء والعلماء والمفكرون والسياسيون والادباء اليهود مساهمة كبيرة في بلورة الحضارة الغربية التي

---

(1) ايام العراق: 281 .

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 355.

(3) وداعاً بابل: 139.

(4) الاثم والكتابة، صراعات الثقافة العربية من النقد الاستعماري إلى مدح الدكتاتور، عبد اللطيف الحرز، دار الجواهري، بغداد، ط1، 2011: 273.

نشأت هناك، لكن اجيالاً من الغزاة والفيضانات والاوبئة والملاحقات والمذابح لم تعمل فقط على اضعاف القوى الروحية للطائفة اليهودية بل وجعلتها تفقد ذاكرتها ..)[1].

وتأتي سلوكيات الآخر ليكشف وعي الذات للشخصية، اذ يقارن اكرم الخياط بطل رواية (عورة الملائكة) بين صفاته ذات الطابع الشرقي في ثقافته بصفات الحبيبة مليسا التي تطبعت بطبائع وسلوكيات الغرب، لذا يتردد لسبب أو آخر في اقامة علاقة حب معها، يقابل الراوي بين ثقافة الشخصيتين عبر اشارته للقهوة التي طلباها وهما في المقهى، يوضح الرواي ذلك الموقف قائلاً:

(.. طلبت شرابها المفضل.. قهوة الكابتشينو، فطلبت من النادلة شرابي المفضل.. القهوة العربية. قالت النادلة لي :

– قهوة عربية ؟ لست اجيد صنع القهوة العربية.

اذ ذاك تركت مليسا جالسة على طاولة في جنينة مقهى مكتظ ولحقت النادلة إلى المطبخ لأعلمها كيف تصنع القهوة العربية)[2].

مثل عدم التحدث باللغة نوعاً من الشعور بعدم الرضا لدى أبناء الطائفة، إذ إن سيادة اللغة العربية على سائر اللهجات وتراجع لهجة أبناء الطائفة أمامها يفرض نوعاً من الحساسية تجاه الآخر، ويكرس الشعور بالذات تجاهه، ويأتي التحدث باللغة كنوع من تأكيد الهوية واثباتها أمام الآخر ولو كان من طريق اللغة، وهذا ما صرح به نعيم قطان في رواية (وداعا بابل)، وذلك عبر قرار نسيم صديق الراوي التحدث بلهجة ابناء الطائفة التي كانت محدودة الاستعمال في البيت والكنيس فقط[3] .

وقد يشير عدم الحديث باللغة ابناء الطائفة - ولاسيما المثقفون على وجه الخصوص - بحالة من الاغتراب، فيكفي عدم الحديث بها ليعيش الفرد حالة من الاغتراب في وطنه لكنهم مع ذلك حاولوا ان يجعلوا من الآخر متقبلاً ومعترفاً بذلك الوضع، يقول الراوي في (وداعاً بابل):(هويتنا ملوثة، فليكن، لقد قرر نسيم ان يتحمل مسؤولية

---

(1) فيكتوريا: 73.

(2) عورة الملائكة: 195.

(3) ينظر: وداعاً بابل: 8.

اختلافه وان يفرض الاعتراف بهذا الاختلاف لم يكن راغباً في الاقناع ولا كان يحاول تقديم براهين كان يعرض امراً واقعاً .. نحن يهود ولا نخجل بذلك)[1] .

وتعي الذات نفسها من خلال نظرتها للآخر الذي يشعر الذات بوجودها، وهذا ما قدمته رواية (عورة الملائكة) عبر التصريح المباشر للراوي عن فلسفته في الحب وأسباب الروابط للعلاقات البشرية، مجسداً الآخر بعالم الذات، فيقول :(الحب كالشمس يسقط اشعاعاته على الكل بلا تمييز، امي واخواني واصحابي والبشرية والطير والبحر والجبل والزهر والوادي والصخر وعمارات الجامعة بكبعات رام، والعلم والفن والشعر وكدح العامل.. ان الغيرية هي وجود "الانا - الفرد" وليس العكس، انها مسؤولية وهي تبادل واثبات لوجود الكل وهي هذا الحب الشامل الطاوي بثناياه المنتشرة على الآفاق الشاسعة الرحبة)[2].

وقد يستثمر الروائي الوعي المعرفي للذات في تقديم ثيماته الفلسفية عبر الصراع الذي يقيمه بين الثنائيات المتقابلة التي تعرضها الرواية في ثناياها، من ذلك ما تقدمه النصوص في المقابلة بين الخير والشر فقد تكون المحور المهيمن كما تتمثله في رواية الرجس التي تقدم حقائق كونية مقابل القوانين الوضعية، والعمل على تقديم صورة وحشية للموقف اذ يعاني البطل في الرواية من سوء المعاملة في طرفي النزاع ونعني "إسرائيل" ولبنان، اذ يستاء الراوي من رمزية الحدود التي وضعت عند تقسيم فلسطين و"إسرائيل" وعبوره الخاطئ إلى لبنان، ثم يربط الراوي بتقنية المفارقة اللفظية ليشير إلى الحدود القضبان التي تفصله عن المنظف في السجن محمد / المسلم وتعاطفه معه، فالشر متجسد بالسلطات اللبنانية بوجه محققيها فيما يقابل ذلك الشر الخير مجسداً بشخصية محمد، كما ويشير النص إلى حدود الشر التي اقيمت على ارض فلسطين التي مثلت الجانب الخير، يرفض الراوي / البطل تلك المسألة ويتحداها عبر حواره الذي ابتدأه مع المنظف: (- سأسامرك الليلة من خلف القضبان.

---

(1) م.ن: 10.

(2) عورة الملائكة: 178.

وتأملت القضبان التي صنعها الإنسان مثلما صنع الحاجز اللامرئي، طرفان، انا في طرف وهو في طرف اخر، وكلانا اجتاز الحاجز.. بصق عليه، لكن الحاجز عاد وبمشيئة الإنسان محسوساً ملموساً قضبانياً لايمكن خرقه، مع ذلك قلت:

- لاتعني القضبان شيئاً ما دمنا سنتسامر ككل ليلة)[1].

ان ما تؤكده رواية (الرجس) تحديداً ومن خلال الوعي المعرفي لذات البطل هو نقدها المقذع للسياسة الخاطئة - بحسب وجهة نظر الروائي- ضد قرار تقسيم فلسطين جملة وتفصيلاً، والحط من جميع الاساليب البربرية التي تتعامل بها كل الاطراف مع مواطني الطرف الاخر، وعلى هذا (لم يكن حضور الاخر الا وجهاً من الوجوه التي عالج من خلالها [سمير نقاش] قيمة الحرية، اذ الرواية طافحة بالرغبة في التحرر من القيود والاقنعة والسجون النفسية والمادية)[2]، بل ان شدة الادانة تقود إلى التحدي حين تعي الذات كيفية معالجة ذلك التقسيم بل وإلغائه لأنه السبب في تشكيل حاجز العداء والدم بين مكونات الشعب المشطور، يتحدى الراوي تلك الاطراف بتفاؤله فيقول:

(.. ان ثمة وعداً في ان نجتاز حاجز الدم والعداء، هذا الوهمي الذي صنعتموه عبر انابيبكم العمودية النتنة، وانا سأجتازه احمل معي حبي الطفولي واصبح جزءاً من الارض الطيبة المشطورة بعد ان تغدو هي بتحد شاذ، ملتئمة من دون حواجز وليزول من ثم هذا الظل الابله المجنون الذي فلق الصخر، وبلا سبب فتح فوهة بركان ما زال ينفث دماً وصديداً إنسانياً) [3].

وقد تتخذ الثنائيات المقدمة بعداً أسطورياً ليعرض صراع القوي والضعيف من اجل البقاء، اذ تقدم رواية (فوة يادم) اسطورة تقاتل الاخوين مرتكزاً لها في خطاب وعي الذات، انه تقاتل الإنسانية وصراعها فيما بينها يتجلى ذلك في انفتاح دلالة الخاتمة وتصريحها عن ذلك البعد في خاتمة الرواية، وهي بدلالتها اشرت عمق العلاقة بين الطائفتين اليهودية والمسلمة في العراق، يقول الراوي واصفاً حال الاخوين على لسان

---

(1) الرجس: 108.

(2) حركة السرد الروائي ومناخاته، في استراتيجيات التشكيل، كمال الرياحي، دار مجدلاوي، عمان - الاردن، ط1، 2005 :55.

(3) الرجس: 84.

حزاقيل إحدى شخصيات الرواية عن مصرع الاخوين: (قال مسعود الشرطي لحزاقيل يتأسف..

– مسكين هذا خليف الجايجي.. شفت شلون لكوه مكتول بدكانه؟

– واني اش عندي بيها ؟! عسى ما واحد ياكل اللاخ.. لك من قامت القيامة والاخ يكتل اخوه..)[1].

وتطالعنا الثيمة ونعني بها صراع الاخوين هو صراع الطوائف ايضاً في رواية شلومو الكردي وانا والزمن عن صراع الاخوين مرتضى حاجي زاده واخيه ولّي، اذ جسدّ صراعهما الصراع الازلي منذ بدء الخليقة حتى يومنا هذا [2].

ان ما يقدمه موضوعا الروايتين يعني في أحد تأويلاته وعي الذات للأخطار التي تتربص بها من خلال تردي العلاقات الإنسانية وهيمنة الشعور بالاستيلاء والانانية والقسوة، فالاخطار المحيطة تأتي لتمثل مستوى من الخطورة اكبر من الوجود المحلي بل تتعداه إلى المستوى الاقليمي، اذ يبدأ ذلك الوجود مهدداً بالانحسار والمحاربة بشتى الوسائل وهو تماماً ما اكدته نصوص وعي الذات عند تشخيصها الاخطار والاخطاء ومحاولة تفاديها، وتقدم الذات الهرب وسيلة ايجابية لمواجهة اخطار العناصر السلبية للحضارة في الوطن الام متمثلة بالقسوة والاضطهاد والظلم والاغتراب . بحسب وجهة نظرها .، الأمر الذي دفعها في نهاية المطاف للهرب إلى الطرف الاخر الذي قد يكون النقيض علّها تتفادى ذلك الخطر، من ذلك خاتمة روايات "فريدة" و"نزوله وخيط الشيطان" والمفتتح النصي للجزء الأول من رباعية اسحاق بار – موشيه "الخروج من العراق"، ففي رواية فريدة يقرر سليم / البطل الهرب إلى "إسرائيل" بعد ان ضاق بوضعه في سرداب بيت فريدة وضجره من الوضع السياسي الذي حارب ابناء الطائفة آنذاك، يصور الراوي ذلك الحدث عبر حوار فريدة وسليم:

(– سأرحل يا فريدة، سأترك البلد .. مكثا طويلاً متعانقين صامتين وكأنهما يخشيان لو تحركا ان ينفرط نظام الكون.. شعر سليم بأنه يبلغ اخيراً نقطة التوازن التام.. منطقة التناغم الكلي الذي فقده منذ اقتيد إلى السجن. سألها هامساً :

---

(1) فوة يادم: 160.

(2) ينظر: شلومو الكردي وانا والزمن: 239.

- هل تلتحقين بي ؟

- طبعاً حيثما كنت.

- على أي حال، لم يعد لليهود مكان في هذا البلد وسيضطرون إلى الخروج جميعاً آجلاً ام اجلاً.

- إلى اين ؟

- إلى وطننا، سيكون لنا وطن، بل لنا وطن)[1].

وتقدم رواية نزوله وخيط الشيطان تلك المسألة حين يقرر افراد النزل اسقاط جنسياتهم بعد محاربتهم حتى في اماكن عملهم بتضييق سبل العيش امامهم، فيرحلون مضطرين إلى "إسرائيل" وقرر افرايم زوج صبرية اسقاط جنسياتهم بعد صعوبات عمله التي واجهها، فبعد أن تسأله زوجته:

(- ليش جيت؟.. ليش جيت؟

- لازم نسقط ونمشي ماكو غيغ طريقه.. اش مَ غدتو اشتغل، امسدديها لكل لبواب)[2].

ويصف اسحاق بار – موشيه الجرح المعنوي الروحي والجسدي الذي تسبب في خروجه من الوطن الام العراق الذي جعله مجبراً يتقبل الحياة في ذلك البلد البديل دون نقاش، يقول واصفاً حاله: (وصلت إلى إسرائيل عند منتصف الليلة الأخيرة من شهر ايلول عام 1950، ومع اني لم اعرف كيف سأبدأ فقد تبين لي حالاً انني سأبدأ هنا حياة جديدة لا علاقة لها بالماضي الا عن طريق الذكريات.. وقد قبلت بالوضع الجديد حالاً لان لسعة الاضطهاد في بلادي الأولى العراق، كانت تحز في روحي وجسمي معاً)[3] .

وقد لايكون الهرب بالضرورة إلى الآخر النقيض، انما هو هرب لتفادي ذلك الخطر وحسب وهو ما نجد صداه في روايتي "وداعاً بابل" و"شلومو الكردي وانا والزمن"، اذ

---

(1) فريدة: 332 – 333.

(2) نزوله وخيط الشيطان: 386.

(3) الخروج من العراق: 11.

يصف الراوي في رواية وداعاً بابل أسباب تركه البلاد بسبب حصوله على زمالة دراسية في باريس، وكان هو الخروج الذي لم يسفر عن عودته إلى العراق بتاتاً، يحدثنا الراوي عن سفره الذي تزامن مع تردي الاوضاع السياسية ضد ابناء الطائفة فيقول: (ازدادت وضعية اليهود سوءاً يوماً بعد يوم، لم تغفل الحكومة عن أي اجراء كفيل باحكام المراقبة على كل تحركاتهم، واخذ باب الخروج يضيق أكثر فأكثر.. يوم الرحيل وجدنا "النيرن" في انتظارنا بمحطة الباصات، علينا ان نعبر الصحراء كي نصل بيروت في الغد.. ما هي الا ايام واكون على ظهر الباخرة في اتجاه مرسيليا)[1].

اما الراوي في رواية شلومو الكردي وانا والزمن فلقد اوضح المصير الذي استسلم له شلومو لقرار الرحيل بعد خوفه من اخطار قادمة لكن دون تحديد وجهته، فقد هرب من اجل النجاة ليس الا تحسباً من بطش الشاه الذي طلب يهود المدينة[2].

ومن الثنائيات التي طرحتها الروايات من خلال وعي الذات، ما قدمته رواية (عورة الملائكة) حول بذرتي الخير والشر في العالم، ومن ثم في الذات الإنسانية. وفيما لو خلا العالم من نزعة الشر وعم الخير البشرية، يقدم ذلك التساؤل الراوي اكرم الخياط فيقول عارضاً وجهة نظره في تقسيم البرتقالة نصفين: (اني اكره انصاف الاشياء الا هذين، فهذين ما كانا نصفي برتقالة محددة الحجم والشكل واللون والطعم، لقد كانا النصفين اللذين سيوحدان كل الانصاف نصفي الكرة الارضية ونصفي الإنسان ونصفي انا الخاص بي، هل يمكن لو اتحد النصفان ان نغمر عالمنا بجيل من مخلوقاتي المنتحر بداخلها شر العالم ؟ وان نقضي على كل الاوباء المزهوة الطارقة علينا ابوابنا بالأمر ؟ بالقوة ؟!)[3].

وقد يكمن وعي الذات من خلال ماتطرحه الروايات في خلفيتها السياسية من مشاريع وتوجهات، ونعني على وجه الخصوص الحركة الصهيونية والتيار القومي، فلقد وعت الذات أن أسباب انهيار العلاقة بينها وبين الطوائف الأخرى في المجتمع تعود إلى قوى خارجية تعمل على (دعم العناصر اللاحضارية اجتماعياً وسياسياً وثقافياً وتؤكد

---

(1) وداعاً بابل: 207 – 208 .

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 359.

(3) عورة الملائكة: 181.

على العلاقة الوطيدة بين العدوين الخارجي المتمثل بالنازية، والداخلي المتمثل بالقوى الترجيعية او القوى التابعة للعدو الخارجي)[*][1].

ومن هنا تنبهت الذات لسبب ازمتها إذ رأت في التيار القومي الذي بدأ بعد سقوط الملكية يؤشر لظهوره في الساحة السياسية العراقية علامة احباط تلوح بالافق، وبداية لعهد جديد سيعاني فيه ابناء الطائفة من الظلم الذي سيلحق بهم، يقول اسحاق بار – موشيه واصفاً يوم الانقلاب ضد الملكية: (انقضى اليوم الاغبر، خلال ايام قليلة معركة الصيف والشتاء، انتهت ذات مساء.. وانطمست آثار الايام، كل شيء كان مغطى بالغبار.. كنا نعرف ان الامور ليست على مايرام ولكن لم يدر في خلدنا ان هذه الامور قد تتحرك فجأة فترقص رقصات مجنونة بلا سبب.. فلأول مرة ونحن في قلب بيتنا لم نكن نشعر بالامان والاطمئنان، دارت الارض بنا ومادت.. ان الزلزال الجديد ادار رأسنا بقوة نحو ما كان وما جرى، واجبرنا على التطلع إلى الامام بخوفٍ من نوع جديد)[2].

اما كيفية وعي الذات للمشروع الصهيوني، فلقد ادركت مخاطره لذلك سعت إلى تعطيل المفاهيم التاريخية والدينية المتعلقة بذلك المشروع وحركته وفي مقدمتها تكذيب اسطورة الارض الموعودة، اذ يؤكد سامي ميخائيل ذلك التوجه عبر نصين، عرض في النص الأول استياء اهل الحوش من مقترح مبعوث الوكالة اليهودية بتعليم ابناء الطائفة لغة عبرية غير ما تعارفوا عليها، يقدم الراوي ذلك المقترح وردود الافعال، فيقول: (ان اللغة العبرية التي تحدث بها المندوب بدت غريبة حتى لمن اعتاد الصلاة باللغة العبرية، لذا استغربوا قوله انه جاء ايضاً ليعلم العبرية لليهود، فطلب مراد الذي كان يحفظ سفر الصلوات عن ظهر قلب الدفاع عن سمعة مدينته: " بغداد والحمد لله مليئة بالمدارس الدينية والحاخامات، وكلهم يعرفون العبرية الحمد لله")[3]. ويبدو جلياً ان مقترح المبعوث انما هو في النتيجة تخطيط لتوحيد الهوية عبر توحيد اللغة، والنص الآتي يوثق ذلك المقترح زيادة على مقترح آخر وهو هجرة ابناء الطائفة إلى فلسطين، الأمر الذي دعا داود عازف

(*) نعني بالقوى التابعة الاحزاب والحركات التي اتفقت مع اهداف العدو الخارجي (النازية).

(1) مضمرات النص والخطاب: 174 .

(2) ايام العراق: 11.

(3) فيكتوريا : 252.

القانون إلى رد المبعوث بطريقة تدعو إلى السخرية فيقول: (رأيتك ليلة امس كيف استمتعت بالسمك وافرغت صحناً كاملاً من التمر، فبماذا اسأنا اليك حتى انك تخطط لأخذنا إلى بلاد فقيرة ؟ بعثنا لكم نونة نونو بسبب ما حصل لها مع ابيها، فهناك فقط كان الاحتمال بأن تجد هذه السلعة الكاسدة زوجاً لها، اضافة إلى ذلك ماذا سأفعل بقانوني عندكم؟! انا اتعيش منه واحبه ويدخل البهجة للناس، فمن سينصت له هناك؟)[1].

وتعي الذات تماماً المسافة الفاصلة بينها وبين ذلك الآخر، اذ تكفي قولها كلمة عندكم بمعنى انكم آخر بأي حالٍ، اذ يشير النص إلى نظرة الذات لتلك الحركة وتقييمها من منظور أخلاقي. فما سخرية داود في مقابلته بين أخلاق نونة وسلوكيات الحركة الا تأكيدٌ لنظرته في خلو الحركة من الابعاد الأخلاقية والحضارية، وهو ما يدعمه وصف الراوي لنظرات المبعوث إلى فيكتوريا واستيائها من تلك النظرات كونها لايمكن ان توجه إلى امرأة متزوجة في مجتمع محافظ له تقاليده وسلوكياته، يوضح الراوي ذلك، فيقول: (انتبهت إلى نظرات المبعوث.. حاولت الا تحمر خجلاً من نظرات المبعوث وفكرت ان التحديق بهذا الشكل في امرأة في بيت المضيف امر يخالف العرف والادب، ومع ذلك فعلى المرأة ان تتجاهل هذه النظرات والا تلوذ بالشكوى.. فما دامت قد لاحظت النظرات الشهوانية فإن ذلك يعني انها كانت تتصيدها)[2].

وقد يتم الوعي بالذات عبر الهوية الدينية اذ تتكشف كل سياقات التعامل وتفسر بعد ان تعي الذات أسباب التميز في المعاملة سواء كانت ربانية او من البشر، ويبدو ان ايمان الطائفة بمقولة "شعب الله المختار" هي التي رسمت طريقة موت الشخصيات في رباعية اسحاق بار – موشيه في حالة اقرب إلى القداسة، ولاسيما مع كبار السن الذين عرفهم في عائلته، فهي انعكاس رؤية دينية تؤكد تقبل أعمالهم وبأنهم قوم ورعون وملتزمون بالدين، يوضح الراوي تلك الرؤى في رواية بيت في بغداد، اذ يشبه معرفة الحاخام ابراهام بموته وكأنها نبوءة، فضلا عن تشبيه الميتة نفسها عبر حوار الحاخام مع زوجته تفاحة[3].

---

(1) فيكتوريا: 263 .

(2) م.ن: 252 .

(3) ينظر: بيت في بغداد: 127- 128.

والحال نفسها نجدها مع موت الام الكبيرة (جدة الراوي للام)، اذ يشبه موتها بموت الطاهرات فـ(النسوة كن باكيات وراضيات لان امي الكبيرة ماتت ميتة هادئة مطواعة وطاهرة، نانا حتى كانت تبتسم وتقول: يا ليت مثل هذا الموت يكون من نصيب جميع الناس الطيبين، كانت الآراء يجري تبادلها بسرعة كبيرة والكلمات تنتقل من فم لفم ومن فكرٍ إلى فكرٍ..

- يجب الا يبكي احد عليها، عاشت طاهرة وماتت طاهرة.

- لم تخلف وراءها احداً يستطيع ان يقول انه مست شعوره بكلمة واحدة او آذته بشيء.

- الأطهار يموتون بدون عذاب).[1]

وتؤكد رواية يومان في حزيران تلك الثيمة، فضلا عن شخصية جد بيرته شخصية ورعة وتقية فهي تتمتع بقسط كبير من الحكمة والذكاء، الأمر الذي جعل موتها المفاجئ بتداعيات الحرب تجسيداً لفلسفة تلك الشخصية عن الحياة والموت، فلقد كان جدها يردد دائماً (هناك شيئان يأتيان بدون إنذار.. الحب والموت)[2]، وذلك ما تجسد في موته الهادئ وغير المتوقع إذ سقط اثر طلقة طائشة انهت حياته، فلقد (كان يسير في الغرفة وهو يتمتم بالصلاة.. وبدون انذار استدار وسقط على ارض الغرفة، وجهه الذي كان يتمتم صمت، هبوا جميعاً لينهضوه فرأوا تياراً من الدم ينزف من ظهره..الرصاصة انهت حياته في الحال).[3]

وبدافع من الشعور بالهوية الدينية فلقد تشكل وعي الذات ليفسر سلوكيات مدرس التربية الرياضية مع الطلاب من ابناء الطائفة وتمييزه في معاملته بين الطلبة ومدى الاهانة التي شعر بها البطل / الراوي في رواية (يومان في حزيران)، اذ يقول معللاً سلوك المدرس اثر معاقبته الطلبة اليهود في الرحلة:

---

(1) ايام العراق: 360.

(2) يومان في حزيران: 121 .

(3) م.ن: 123.

(انتبهت إلى هويتنا وقلت في نفسي، لو انه اختار تلميذاً واحداً غير يهودي وانزل به نفس العقوبة، فلربما كنت سأسكت الا انه حادثنا وصاح فينا واهاننا كيهود، ولم يجرؤ على احد غيرنا)[1].

وبسبب من تلك الهوية ايضا، وعت فريدة التغيير الذي حصل في شخصية جواد / المسلم وتدهور العلاقة بينهما فبتأثير شعارات الحركة القومية وتداعيات الساحة السياسية (صدرت عنه كلمات نابية في حق اليهود اثناء حديثه معها، وكانت تحس بالاهانة وتبتلع إحساسها وتتألم، وكان ينتبه إلى ذلك فيغير الموضوع، هي عبء ثقيل تعرف ذلك، لم يعد يشتهيها الا اذا تفننت في اثارته)[2].

وتقدم تلك الهوية الدينية وعياً للذات من خلال عقد التقابلات في طبيعة العلاقات الاجتماعية التي تنبني على الاختلاف القائم على اساس الدين، إذ إن علاقة المسلمين باليهوديات وان افتقرت إلى الجدية في نشأتها، فإن نهاية الفتاة اليهودية قد تنتهي بها إلى الماخور، مقابل عدم الرضا أو القبول اذا ما انعكست الحالة وكانت الفتاة مسلمة تربطها علاقة بيهودي، تقدم تلك الحالة وعياً جديداً للراوي بهوية الطائفة الدينية، ففي رواية وداعاً بابل تتجلى الظاهرة في حوار الام مع ابنها حين تعلم بالمودة والاعجاب بينه وبين طالبته المسلمة، اذ تقول ناصحة اياه: (- لاتنس انك يهودي وهي مسلمة، هذه المسائل تنتهي دائماً بسوء ولا يغفر احد لليهودي

- ولكن عن أي مسائل تتحدثين يا امي ؟

لم تكن تعرف بالتحديد، فمثل هذه المسائل ليست مألوفة في مدينتنا، واذا حدث في بعض الطبقات الأكثر فقراً ان اغوى احد المسلمين يهودية فأنها غالباً ما تنتهي في ماخور والا ما خلصنا من حروب دينية لاتبقي ولا تذر)[3].

اما في دراستنا طبيعة علاقة الذات بالآخر، فتتحدد وفق المتغيرات المحيطة بالذات - ونعني وعيها المعرفي - والمحيطة بالآخر، وتعني كيفية وعي الآخر للذات، فقد تتأثر

---

(1) م.ن: 88.

(2) فريدة: 192.

(3) وداعاً بابل: 76.

الذات بقول الآخر إلى حد مقلق اثر استجابتها للانفصال الذي يحيلها إلى صورة متطابقة مع ما يصوره الآخر عنها، إذ ترى نفسها من خلاله لا عبر ما تراه بنفسها[1]، وهو تماماً ما يعيه الآخر في تأثيره بتلك الذات وعبر هذين المحورين تقوم العلاقة الجدلية بين الذات والآخر، وعلى هذا ينبغي (الاعتراف بوجود علاقة شرطية وجدلية بين الذات والآخر، حيث يصبح الآخر شرطاً لتحرر الذات من ذاتيتها، ولا تتحقق الذات في الواقع الا بالتفاعل مع الآخر)[2]، اذ تتوجب رؤيته بتحسس اللغة الإنسانية التي (تعرف وتتحدد بالاختلاف وليس بالمطابقة او المماثلة)[3]، وهذا ما يحدد اهم تصنيفات الآخر، الذي نعني به هنا الآخر الديني فقد تكون اولى محددات العلاقة بالآخر هي المنظور الإنساني الأخلاقي، وذلك بابتعاد الرؤية المطلقة بالهوية الدينية حتى لاتؤدي تلك الرؤية إلى نفي الآخر او رفضه ـ وذلك ما سجلته النصوص قيد الدراسة ـ فبوازع من رؤية مطلقة للهوية الدينية لدى الاغلبية، سجلت علاقة رفض الآخر وعدم تقبله سمة واضحة في تلك النصوص، ومن ذلك ما يقدمه سمير نقاش في روايته (الرجس)، اذ جاءت صورة السجان اللبناني / المسلم سلبية سوداء قاتمة، مثلت اقصى اشكال القسوة والتعذيب الوحشي – بحسب ما أرادت الرواية عرضه- اذ يقوم السجان غير مكتف بالتعذيب الجسدي- بإصدار أمره للسجين / اليهودي (وهو البطل / الراوي) بالشرب والاستحمام في بوله، وحين يرفض الراوي ذلك يقوم السجان بتسليط كلبه فينهشه ويمزق ثيابه، يقول الراوي واصفاً ذلك: (.. فتحوا باب الزنزانة..زنزانتي انا واخذوني.. كان الجو في الخارج عتماً وعيون السماء تبكي بصمت وهم يتدثرون بمعاطفهم الواقية وانا بثيابي التي مزقها الكلب.. لسعني صوته

– انظر حالك ! انت تبدو الان كقطعة روث عفنة..

– ألم تشأ ذلك انت ؟

– لماذا لاتغتسل وتحلق ذقنك ؟

---

(1) ينظر: اثر الاستشراق في الفكر العربي المعاصر عند ادوارد سعيد – حسن حنفي – عبد الله العروي، د .نديم نجدي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2005 :9.

(2) الآخر في الثقافة العربية من القرن السادس حتى مطلع القرن العشرين: 21.

(3) الآخر في مرآة الوعي الروائي العربي: 107 .

– لن ترغمني قوة في العالم على الاستحمام ببولي)[1] .

واذا كانت العلاقة الدينية بالآخر هنا مبنية على اضطهاد الطرف الآخر فلقد وصل الأمر في رواية (فيكتوريا) إلى ان يضرم احد المتعصبين المسلمين النار في اول دار سينما أُنشئت في بغداد، دون ان يضع في اعتباره رواد السينما من الاطفال والنساء، يصف راوي فيكتوريا ذلك الموقف عبر استدعاء ذكريات فيكتوريا وتداعي جلوسها في ليلة زفافها على كرسي ذكرها بكرسي السينما، يقول واصفاً حال احد رجال السيرك في تقديم عرض مثير: (لم يخطر على بال الرجل القصير القامة الذي مضى يرتشف من كأسه باعتزاز ان يقدم عرضاً غير أخلاقي، وعلى اية حال لم يدر في خلده اطلاقاً بأن متعصبين مسلمين سيضرمون النار بالخيمة المكتظة بالناس)[2] .

وإذا كان التعصب الديني للإسلام يسوّغ الحادثة السابقة، فإن تعصب عدد من المسيحيين قد يدفع إلى تعميم احكام خاطئة في حق ابناء الطائفة اليهودية – بحسب ما ارادت الرواية عرضه- اذ صور لنا اسحاق بار – موشيه في رواية الخروج من العراق، قسوة حكم صديقه المسيحي جورج حين يصف ابناء الطائفة اليهودية بالرتل الخامس، يقول جورج مخاطباً الراوي، بعد إعلان قيام دولة "إسرائيل": (.. هذه حقيقة معروفة لايمكن لليهود بعد الان الا ان يكونوا رتلاً خامساً للدولة التي ستولد قريباً، واذا ما ولدت فسيكونون رعايا لها حالاً)[3] .

ولم يكتف بار – موشيه بهذه الصورة السلبية التي قدمها عن الآخر المسيحي فلقد اضاف لتلك الصورة السلبية صفة الانانية ومحاربة ابناء الطائفة في معيشتهم، اذ يستفز ميخائيل وهو احد الموظفين زميله صالح وهو من ابناء الطائفة في مكان عملهما ويرغمه في نقاش عن فلسطين كي يسبب له المتاعب، ينقل لنا الراوي ذلك الحادث عبر مشادة كلامية يبدأها ميخائيل :

– هل قرأت الاحكام العرفية على اليهود التي صدرت امس ؟

---

(1) الرجس :127.

(2) فيكتوريا : 160.

(3) الخروج من العراق: 163 .

– قرأتها.

– ألهذا السبب تبدو جنابك وكأنك قد فقدت عزيزاً ؟ لو كنت وطنياً لما صمت عن الخيانات التي يقوم بها بعض اليهود العراقيين.

وكان رد صالح غير متوقع تماماً كما كان يبدو غير مألوف بالمرة :

– ميخائيل.. ارجوك.. لاتشاغب.

والتفت جميع الموظفين نحو صالح، وقبل ان يتحدث أي منهم كان ميخائيل يصيح بأعلى صوته: لاتحسب ان اليهود سيأخذون البلاد المقدسة، ان الحرب ستنتهي بتصفية جميع اليهود.. رد علّي جنابه لاتشاغب، هل رأيتم وقاحة كهذه ؟ صهيوني ويتحدث!)[1]. ويبدو ان تلك المشادة وصلت إلى السلطة القائمة فألقى القبض على صالح، ففي (المساء ظهر في صحيفة اليقظة نبأ يقول.. اعتقلت الشرطة اليهودي صالح ح الموظف في وزارة المالية لتفوهه بعبارات مخلة بالامن العام)[2].

ويتفق نعيم قطان في روايته وداعاً بابل مع بار – موشيه في تقديم صورة الآخر المسيحي ويجمعه بالمسلم ايضاً معللاً عدم ذهابه للسينما وحيداً بالقول: (لم اجرؤ ولو لمرة واحدة على المغامرة وحيداً في صالة مظلمة، فما ان يسري الخبر بأني يهودي حتى ينقض عليّ الاطفال الذين في مثل سني مسلمين ومسيحيين، فيشبعونني صفعاً وركلاً، لم ينج أي منا من هذا الانتقام غير المفهوم كلما اضطرته الظروف او الغفلة إلى التواجد وحيداً ودون حماية في حي غير يهودي)[3].

واذا كان الآخر هنا يمثل مشروع اضطهاد واستهزاء فإنه في روايتي فريدة ويومان في حزيران يقدم مشروعاً للتطرف واقصاء الآخر والدعوة الصريحة إلى نفيه، اذ يركز الروائيان على موقف المذيع يونس بحري الذي - بحسب الروايات - عرف بمواقفه التي تميل للنازية وكرهه البغيض لولي العهد والوصي اذ عرف الأخير بموقفه المعادي من النازية، يصفه راوي

---

(1) الخروج من العراق: 318 .

(2) م.ن: 319.

(3) وداعاً بابل: 100. وينظر كذلك في نفس الرواية تجاهل استاذ الادب للراوي ونسيم: 135.

فريدة فيقول: (اما يونس بحري الداعية العراقي من راديو برلين، فلم يتورع عن نعته بالخادم، بعد ان وصف عمه عبد الله ملك الاردن بالجاخام عبد الله)[1].

وإذا كانت تلك النصوص قد رسمت صورة الآخر المتطرف التي مثلت الموقف السلبي الذي قاد التعصب فيها إلى غلق باب الحوار وعدم الاعتراف بوجود الآخر ونفيه فكرياً، فلقد قدمت نصوص أُخرى صوراً مقابلة لسابقاتها عكست فيها روح التآلف والتعايش، وهو (الأمر الذي لايمكن قراءته خارج اطار تشكيلة المجتمع العراقي القائم على التعدد والتنوع "الجامع" بمعناه العام الاشمل).[2] اذ تتخذ العلاقة الدينية بالاخر بعداً إنسانياً متسامحاً متآلفاً وهو ما تجسد في نصوص عدة، اهمها هي نصوص سمير نقاش اذ تقدم رواية نزوله وخيط الشيطان شخصية نعيمة المسلمة في نظرتها لنساء اخريات ربطتها بهن علاقة صداقة، فلقد كانت (مسلمة عصرية في بيت يهود منحشر في عتمات حي شعبي، معتدة بتحديها اشياء مكثت في هذه الايام كوشم لا يبرح جلد المرء حتى موته، هي امرأة منفتحة قانعة بالعيش لكنها تطمح بمجاراة تطور الدنيا وكانت تفخر بصداقات حميمة انشأتها ويهوديات يقمن في الكرادة الشرقية والعلوية والبتاوين.. دختورة مارسيل.. جدة نعيمة.. والاستاذة فيوليت مديرة ثانوية في حي السعدون)[3].

بل ان الشخصية تصرح بمدى الراحة التي تحيا في ظلها وهي تسكن في نزل واحد مع عوائل يهودية تراها - حسب وجهة نظرها- افضل بكثير من عوائل من طوائف اخر قد تكون حديث النساء فيها اهم مسببات المشاكل الاجتماعية، اذ تنفي تلك الصفة عن هذه العوائل فتقول مخاطبة نفسها: (يعني شكو منها ! واذا كاعدة نزل ويه اليهود.. والله مرتاحة ولاقيل ولا قال ولا لغاوي ولا وجع راس. كل وحدة بيهن خاتونة.. لا هاذي جتي ولاذيج راحت، يسون الدنيا)[4].

ان الثيمة التي طرحها نقاش في النصين السابقين وهي ثيمة التسامح والتعايش المقابلة لنصوص التطرف الديني هي ما سجلتها كل النصوص لروائيي ابناء الطائفة، اذ

---

(1) فريدة: 152 وينظر: أيام العراق: 196. وكذلك يومان في حزيران عن موقف يونس عربي: 16.

(2) الرواية العراقية وسردية الاختلاف، قراءة لوعي الذات والعلاقة مع الآخر، د.محمد قاسم لعيبي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2011: 148.

(3) نزوله وخيط الشيطان: 31.

(4) م.ن: 31.

عمدت إلى اظهار تلك الصفة في المجتمع العراقي خاصة ثم عملت على تعميمها بعدّها قيمة إنسانية عليا تنزع اغلب الخطابات الروائية- ان لم تكن جميعها- على التأكيد عليها، من ذلك ما يقدمه الراوي في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) فما يبرز واضحاً في خط الرواية هو تلك العلاقة التي ربطت بين شلومو اليهودي ومير علي المسلم اللذين جمعتهما صداقة كانت كالاخوة في محنتهم الشديدة في حرب صبلاخ ومجاعتها، ومطاردة الشيوعيين للمسلمين وقتلهم، ونجد اصداء تلك العلاقة في الحوار الذي تكفل الراوي بنقله بين شلومو ومير علي، حيث آوى شلومو عائلة مير من فتك الروس والمجاعة، يقول مير: (لقد اثقلت عليكم إلى درجة المبالغة، نسكن داركم ونأكل طعامكم في وقت لايجد اهل صبلاخ فيه طعاماً، ثم تقول لي.. ان بيتي ما عاد صالحاً لسكن البشر ؟!

ربت على كتفه وقلت:

- هون عليك يا شريكي، ولاتعد إلى هذا الكلام، فبيتنا بيتكم وطعامنا طعامكم.. فلنا كلنا رب كريم في السماء)[1].

فهنا تتغلب العلاقة الإنسانية على المعتقدات الدينية، فما يفرقه القرار السياسي بأسم الدين احياناً تجمعه الإنسانية بقيمها الشاملة، وهو ما تجلى في رواية (الرجس)، اذ يبرز الراوي ابعاد النزعة الإنسانية في تعامل المنظف في السجن محمد / المسلم مع السجين العراقي الاصل اليهودي الديانة الراوي / البطل. اذ يؤكد الراوي طيبة قلب محمد وتعاطفه مع السجين حين (قال بتوسل بل لابد وان تأكل، فلو لم تأكل فستضعف.. وستنهار.. وهذا كل مايريدونه لك)[2] .

وبالعودة على نصوص الآخر في الانتماء المحلي، فلقد صورت (فوة يادم) تمثلات الثالوث الديني في بغداد الثلاثينات، في علاقة جمعت بين اديان ثلاثة تبحث في نتيجتها عن الحقيقة الضائعة سواء ما تمثلت به انطولوجياً عبر شخصية سفاني، ام فكرياً عبر ما تبنوه من حقائق جديدة تغير مسلمات قديمة فكلاهما ضاع في نهايته. ان تلك الحقيقة الضائعة هي اهم ثيمة عرضتها الرواية وهي ما يؤكد عليه سمير نقاش في جل

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 314.

(2) الرجس: 106.

أعماله وهو عبثية الوجود، وذلك ما تجلى في خاتمة الرواية التي بحثت عن تلك الحقيقة على لسان شخصياتها بلهجاتها الدينية، فبابا ليوي الاثوري ومتانة سبير اليهودي وحجي حمزة المسلم يأتون بحثاً عن سفاني / حقيقة الوجود ويصفهم الراوي بالقول: (وكانوا ثلاثة حمقى يرسون في اعماق وحل يوم احد، خالد، مشهود، مصنوع من دم. لاينفكون يحيونه دون هوادة، احياناً في خطرات خاطفة وبعيدة يطلون منه إلى الدنيا، متسائلين..

– وينه سفاني؟!.. وينو سفاني؟!.. اين سفاني؟!

ثم حين لايتلقون الرد .. يعودون..)[1].

اما نعيم قطان فلقد قدم في روايته وداعاً بابل إنموذجاً للتعايش مع الآخر، المبني وفق معتقدات روحانية، اذ يعرض صورة الآخر المسلم بالطيبة والتواضع والتعامل مع الآخر اسوة بانتماثاته، فيسرد لنا حادثة وقعت له حين كان طفلاً، فانكسرت يده مما اضطره ووالده الذهاب إلى مجبر عظام من المسلمين، يصف الراوي تلك الحادثة فيقول مستغرباً لعدم اخذ الحاج مالاً: (ان يقوم حاخام بعلاجي دون مقابل هذا امر طبيعي، بل ليس هناك أكثر طبيعية منه، اما ان يخصني صاحب مقهى مسلم من باب الشيخ بوقته الكامل، فيفحصني ويعالجني دون ان يسألني حتى عن اسمي فهذا ما لايمكن فهمه، اكتفى ابي بتكرار الكلمات نفسها:

– هذا لايجوز، لايمكن دفع اجرة لرجل مثل الحاج علوان)[2].

ويبدو اعتزاز اسحاق بار – موشيه بصداقته مع عدنان المسلم محط قلق لكليهما اثر تفجر قضية فلسطين واحتمالات وقوع حرب بين الطرفين واضطرارهما للوقوف وجهاً لوجه احدهما ضد الآخر، يتجسد ذلك في حوارهما اذ ابتدأ عدنان الكلام:

(– تصور انك هناك وقد تجندت في الجيش، وانني هنا مجند ايضاً، فإذا نشبت الحرب فسنحارب بعضنا بعضاً.

– لا استطيع ان اتصور ذلك

---

(1) فوة يادم: 160.

(2) وداعاً بابل: 41.

- ولكن الاحتمال قائم...

- ولكن الاحتمال مخيف.

- اذن يجب ان لاتكون هناك حرب.

- نعم على الاقل من اجلنا نحن الاثنين، وضحكنا ضحكة قصيرة ثم تطلعنا احدنا إلى الآخر وسكتنا)[1].

ولايكتفي بار – موشيه برسم صورة صديقه المسلم بهذه الشفافية، بل يحاول تقديم صور متنوعة لطيب العلاقة والتآلف والتعايش السلمي حتى اللحظات الأخيرة قبل مغادرته العراق، اذ قدم العلاقة الطيبة ليس على صعيد الطبقة المثقفة فقط وانما مع الناس البسطاء، فقد وصف تلك العلاقة على لسان الحلاق عبد الحسين الذي كان الراوي وأخوه من بين زبائنه موجهاً عتابه للراوي مع اخيه قائلا: (ليس عندي تفرقة بين يهودي ومسلم وانا احبكم جميعاً وارغب في ان تزوروا صالوني، قل لأخيك ان يأتي وتعال انت ايضاً.. وقل لجميع زبائني اليهود الا يخشوا مني شيئاً، قل لهم ان للصداقة حقوقاً وانني احبهم جميعاً)[2].

وتتجلى اروع صورة للاخر المسلم في رواية (بيت في بغداد) حين عرض الراوي حرص الام المسلمة على الشاب اليهودي من ملاحقة الجندرمة ومساعدته في التخفي عندها ومن ثم الهرب[3].

وفي رواية (يومان في حزيران) تجسد الوجه الإنساني المشرق الذي اضطلع به الآخر المسلم في حماية بيت احد ابناء الطائفة في حادثة الفرهود الذي وقف فيه مدافعاً بحياته حفاظاً على شرف عائلة من الطائفة، يمجد الراوي تلك الشخصية سارداً تلك الحادثة على لسان احد اصدقائه قائلاً: (.. بيتهم كان يجاور بيت حاج تقي من الشيعة، سطح البيت كان يفصله عن بيت الحاج ستار من الصفيح وعندما هوجمت الدار صعد الاب وابناؤه وبناته.. يتذكر جيداً ان اباه نادى الحاج من سطح الدار قائلاً.. "نحن

---

(1) الخروج من العراق: 298.

(2) م.ن: 555.

(3) ينظر: بيت في بغداد: 82.

دخيلك"، قال الحاج.. ادخلوا آمنين.. الا ان المهاجمين عندما وجدوا البيت خالياً من سكانه هربوا بسرعة إلى سطح الدار.. فوجئوا بالحاج يقف وبيده بندقية.. صاحوا كلهم بوجهه: نحن لانريد بك شراً ياحاج، نريد النساء اولاً، قال لهم الحاج: بسيطة تدخلون وتأخذوهن، ولكن بعد ان تسيروا على جثثنا)[1].

ولم تقتصر تلك الصورة الايجابية التي قدمها اسحاق بار – موشيه عن الآخر المسلم واعتداله، في رباعيته فحسب، وانما نجده يقدم لها في مذكراته في كتاب "مصر في قلبي"، حيث شغل منصب المتحدث الرسمي بأسم القنصلية "الإسرائيلية" في مصر، اذ قدم وجهاً اخر للتسامح الديني والتقارب بين الاديان وحواراتها، عبر حواره مع البقال عقب تفجير سيارة تابعة للسفارة "الإسرائيلية"، اذ يسأله البقال مندهشاً:

– تسير على قدميك يا استاذ، حتى في هذه الظروف؟

– ولم لا ؟ ان هذا المشي هو أحسن دواء، التعب من الجلوس وراء المكتب.

– ولاتخاف ؟!

تطلعت إلى رجل الدين الجالس في داخل المحل وهو يُنصب بانتباه، ثم قلت:

– اخاف من الله سبحانه فقط، لا اخاف من أي بشر.. قلت لعبد الرحمن وقد ركبتني روح الدعابة والتحدي :

– هل زرت مطار القاهرة مرة يا عبد الرحمن ؟

– كلا، لماذا ؟

– فوق باب القاعة آية تقول "ادخلوا مصر بسلام آمنين"، انني آمن في مصر ياعبد الرحمن.

وقبل ان انتبه إلى ما حصل، كان الشيخ يقف ويمد ذراعيه باتجاهي فيحتضنني وهو يقول بأعلى صوته: صدق الله العظيم)[2].

---

(4) يومان في حزيران: 130.

(1) مصر في قلبي، ذكريات اسحاق بار – موشيه، منشورات ادارة الثقافة العربية بوزارة المعارف "الإسرائيلية"، 1994 :86.

تعلن مشهدية النص السابق وعن طيب العلاقة وحسن الظن بالآخر بعيداً عن تصعيدات المتطرفين، وذلك تماماً ما قدمه سامي ميخائيل في رواية فيكتوريا عن علاقة البير، حينما اصبح مهندساً في "إسرائيل" وصبي مسلم راعٍ، كان الأخير يستفسر منه عن الختان كونه لم يختن حتى لحظة تعرفه على البير، يقول الراوي واصفاً علاقتهما :

(.. وعلى بعد خطوات جلس راعٍ مسلم في حوالي التاسعة من عمره، جرى بينه وبين البير تقارب من قبل، لقد ارجأ اهل الصبي لسبب ما ختانه وكان الصبي يشعر بالحاجة لان يسمع من البير مراراً وتكراراً، ان الخاتن ليس غولاً، وان مراسيم الختان التي لامناص منها ليست محفوفة بالاهوال كما اوهمه اصحابه ليغرروا به)[1] .

يشير النص هنا إلى امكانية وجود مساحة كبيرة للحوار مع الآخر ولاسيما في ظل مشتركات كثيرة ربما في مقدمتها تعاليم الدينين السماويين، ناهيك عن الاصول القومية، فالروائي يمرر ضمناً تأكيده (لأسطورة التعايش الديني المثالي)[*] الذي عاشه اليهود في العالم الإسلامي لعهود قريبة قبل ظهور الحركة الصهيونية، وتلك الاسطورة هي ما تعمل الصهيونية على نسفها بالاسطورة المضادة، وقد تأتي علاقة الآخر الديني علاقة داخلية أي الديني / بالديني ضمن الانتماء نفسه، ولاشك ستكون تلك العلاقة متأزمة، لأن الروائي لايمكن ان يضمنها اعتباطاً، اذ يأتي توظيفها للإشارة إلى ثيمات أُخرى تشكل زوايا بحث. فقد يقود الصراع بين الاب وابنه إلى إعلان الأخير حالة التأزم ورفض العلاقة بأبيه الذي يمثل سلطة دينية، كما تجسد ذلك رواية (فوة يادم) اذ يبلغ الأمر بالابن بأن يحاول استغلال ابيه الحاخام بترك ديانته اليهودية وإعلان إسلامه بالذهاب إلى اقرب محكمة. فالعلاقة هنا تتحول إلى حالة من التنافر (تؤدي إلى كسر تابو العلاقة بالاب باعتباره رمزاً لاخر له أكثر من سلطة) [2].

---

(1) فيكتوريا : 160.

(*) اسطورة التعايش الديني المثالي هي مجموعة مؤلفات لمؤرخين يهود بحثوا فيها اوضاع اليهود في ظل الإسلام مقارنة بوضعهم في ظل المسيحية، اذ اكدوا قضية التسامح الإسلامي مع اليهود وازدهار الحياة في تلك المجتمعات، واول من استخدم المصطلح هو هانريش غرايتز عميد مؤرخي اليهود في القرن التاسع عشر ثم توالت الدراسات من بعده ومنها على سبيل المثال دراسة ادولف ل. فيسمار في كتابه (دراسة في التسامح مثلما قدمه محمد وخلفاؤه)، وكتاب الياهو اشتور(تاريخ اليهود في اسبانيا الإسلامية). لمزيد من التفاصيل ينظر: بين الهلال والصليب: وضع اليهود في القرون الوسطى: 31 ومابعدها.

(2) الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، د يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011 :215.

إذ يعلل الابن سلوكياته المستفزة لأبيه وفق فلسفته التيَ يقول فيها: (انا اعبد من يفتح بوجهي مسرات هذا العالم.. انني لم آت للدنيا كي احرم نفسي من اكل الثمرات المحظورة.. وابي المأفون يقول "ان الثمرة كانت بالجنة وان الارض هي اللعنة المكتوبة على ادم".. زين يا دماغ سز، اذا صدك الله طرد ادم من الجنة جيف اكل التفاحة، يعني هنا يكدر ياكل كل شي.. واذا م يصير هنا ياكل كل شي ودياكل، م خلي يطرده مرة اللخ ويوديه للجنة!). [1]

يرفض الابن سلطة الاب والدين، متخذاً من ابيه وسيلة للاستهزاء بالدين، وعلى ذلك افرزت علاقة الآخر ذات الانتماء الداخلي نتائجها في التمرد والرفض والتأزم، وقد تبلغ درجة التأزم في صراع الهوية الواحدة إلى حالة القتل، وهو ما تجلى في علاقة ساسون بصديقه سليم اذ قدمت رواية فريدة نتيجة صراع الصديقين من اجل البطلة بوازع من الغيرة والحب فـ(المجرم الذي تم ضبطه متلبساً اكد ان سليم عبد الله هو الذي حرضه على قتل ساسون قرةغولي مقابل خمسة وعشرين ديناراً، لماذا اراد سليم عبد الله قتل صهره ؟ لم يقدم القاتل أي اجابة). [2]

وقد يتكئ النص الروائي على ثيمة أسطورية في اسقاط قضية متجددة وراهنة لمحيط انتاج النص الروائي ككل ونعني سياق الواقع الظرفي الثقافي، اذ يحدد الراوي في رواية شلومو الكردي وأنا و الزمن قضية الصراع الأزلي بين الأخوين وهما في النص مرتضى حاجي زاده واخيه ولي، ليمرر حرباً داخلية ضمن حربٍ اكبر تطول وتتسع ليمثل ذلك الصراع مربع الشر في وجهين متقابلين مع الاحتلال، فيؤكد تدهور العلاقة بينهما طمعاً بالجاه والمال، اذ تنسحب العلاقة بينهما وما يفعلانه بالناس لنيل ثقة المحتلين، تنسحب على المحتلين أنفسهم وهم العثمانوين والروس ووحشية جرائمهم اثر تنازعهما في الحرب عليها، يقول الراوي واصفاً مربع الأشرار بتألم مرتضى من صنيع أخيه به: (..لكن أخي يتمادى في التنكيل بي وإذلالي فلننتظر دورة الفلك وتقلب الأحوال، واستوقفته كلمة "أخي" هذه فتبحّر في معناها.. وألفى الخريف يغمر هذا المعنى..انهما لايختلفان عن الروس والعثمانيين الا ان أولئك قد حظي كل منهما بفرصته ووطأت قدمه

---

(1) م.ن: 70.

(2) فريدة: 69.

صبلاخ ومارس فيها السلطة، بل وقتل من اهلها ما شاء أن يقتل.. هو لم تواته الفرصة بعد .. وقد أُذل وأُهين بيد ولي الظالم وقال متوعداً "حين اتربع على كرسيك يا وليّ فستجدني اظلم منك")[1].

ومن جملة ما قدمته النصوص الروائية في سياق عرضها لصورة الآخر ومتعلقاته هو تجنيس للعلاقة الدينية بين الذات والآخر، ويأتي توظيف التجنيس الديني كرد فعلٍ على ماأقرته الخصوصية التاريخية بأفتراض الثقافات والاديان ككيانات مستقلة ينقسم عليها العالم[2]، حيث تعمل تلك العلاقة على تهديم (الحدود الواضحة بين الجماعات البشرية، او التقسيم السهل الذي يصنف البشر إلى مؤمنين وكفار، اطهار ومدنسين، ابرار وخطاة، ليتمظهر البعد الصراعي في الشخصية الإنسانية)[3]. تلك الشخصية الخاضعة لأشتراطات وجودها الانطولوجي قبل اشتراطات معتقدها الديني احياناً، وذلك ما تجسد في نصوص الروائي سمير نقاش على وجه الخصوص، اذ تقدم رواية نزوله وخيط الشيطان تلك العلاقة إفرازاً للمؤثرات الاجتماعية التي توجب زواج البنت في سن مبكرة، زيادة على المؤثرات الشخصية والانجذاب العاطفي الذي عقده الراوي بين الشخصيتين وهما سعدية / اليهودية وكريم / المسلم، يعلل الراوي تلك الظاهرة عبر حوار سعدية وامها فرحة غاوي :

- وقالت معتذرة لفرحة غاوي

- أحبو.. ما اقدغ اسيبو..

.. لماذ يتغخن وجه فرحة ؟.. أفلم تقضي في صفي طوال رحلة حبي المزروعة بالورود والاشواك؟.. وغمغمت الام

- مصبوغة الكتبايي والشخطايي..

- يوم!.. زعلانة عليي ؟ يعني احد غادني وم قبلتو؟

---

(1) شلومو الكردي وأنا و الزمن: 236.

(2) ينظر: الامة والدين في الشرق الاوسط، فريدهاليداي، ترجمة عبد الاله النعيمي، دار الساقي، ط1، 2000: 26.

(3) الحكاية التوراتية: 21.

وبرقت عيناها .. عينا فرحة غاوي، وتقول غاضبة مستسلمة ايضاً

– لا بنتي.. غوحي الله وياكي!.. اشكرك ؟.. قابل آتظلين مقبوغة بالقبة اتنطغين مياتي ؟!.. غوحي.. وخلي عيونم اتطق.. ومصاغينم تطلع!)[1] .

– يوجه النص السابق القارئ إلى متعلقات زواج الديانات المختلفة، إذ يدخل في نسق الثقافة المتعددة والذي يعني (وجود نوعين من الاساليب او التقاليد يعيشان جنباً إلى جنب من دون لقاء تمازجي بينهما)[2]، وعلى ذلك جاء تردد الام على اساس من احترام ثقافة ابناء الطائفة بما فيها التعاليم الدينية ولاسيما اذا كانت الديانة - بحسب معتقدها - مخصصة لطائفة معينة، ذلك ان (خرق الاعراف الاجتماعية ومفارقة الجماعة يؤدي إلى حياة مرتبكة مليئة بالشر والخطيئة ويترصدها الخطر باستمرار) [3]، ففي قابل الصفحات تسعى الام / فرحة غاوي لثني ابنتها عن الاستمرار بالزواج والعودة معها، وهو ما لم يتحقق اذا كانت سعدية تنتظر مولوداً [4]، ورغم وجهة نظر الام التي مثلت النظرة الاحادية للثقافة المتعددة، الا ان الروائي سمير نقاش ابى الا ان يدعو إلى التعددية الثقافية ونتائجها المستقبلية المتمثلة بالمولود المنتظر. وقد يبدو الغرض من مجانسة العلاقة الدينية هو الإشارة إلى المكبوت في نفسية الشخصية والعمل على قمع الغريزة - المقلقة - حتى لو اضطر الأمر إلى شبه سجنها، وهو ما تمثله شخصية آمنة بنت شكر / المسلمة في الرواية ذاتها اذ تقيم آمنة علاقة عابرة مع احد ابناء الحي وهو خضوري اليهودي[5] .

ويحاول الراوي تسويغ تلك العلاقة من وجهة نظر آمنة التي استاءت من سلوكيات اخوانها معها وحبسها في البيت كخادمة في الوقت الذي يبيحون لأنفسهم ما يشاؤون، فقررت ان (تشهر سيفاً من نقمة في وجه ديكة مصابين بداء خيلاء مقيتة خطرة.. تبصق

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 337.

(2) الهوية والعنف: 158.

(3) الحكاية التوراتية: 17.

(4) ينظر: نزوله وخيط الشيطان: 394.

(5) ينظر: م.ن: 257.

على اخوانها في قبلة تضعها على وجه رجل آخر معها في البيت، وتصر على ان يبقى وهو يصر على ان يمضي)[1].

وينطلق سمير نقاش في طروحاته السابقة إلى تأكيد حاجة إنسانية او تحقيق هدف معين دون معوقات حتى لو كانت اختلافاً في العقائد وهي اشد ما يصل اليه الافتراق، فبوازع من محاولة ارضاء الغرور تلجأ شخصية (حسن بوزوك) المسلم في رواية (شلومو الكردي) إلى استغلال الوضع النفسي لألماس ابنة التاجر اليهودي الفاتنة، لتتحول علاقتهما من بعد إلى حبٍ وتضحيةٍ في زمن الجماعات، إذ بدأ يعابث جسم الماس وهي مطمئنة اليه مستسلمة له.. ناسية خوفها ونفورها، شعر بهذا الجسد الذي كان يتلفع برداء غرور يصد عنه كل قاصد.. واستغرب كونها تتشبث به بقوة وهما على السرير ولم يشعر بالفخر بنفسه ولا الاعتداد لكن عواطفه نحوها تعالت كلهب رووه بالنفط.. هي تحررت من رعبها مؤقتاً وهو نسي الجوع.. وكان على يقين كامل من انه سيبذر في رحمها النظيفة من قبل ان ينفذ الطعام وتستجد امور غير متوقعة)[2].

وعبر مجانسة العلاقة الدينية يقدم نعيم قطان في روايته (فريدة)، امرأة مثلت زاوية الصراع بين طائفتين كانت البطلة فيها هي المحور الاساس، اذ غلف الروائي ذلك الصراع الديني بالصراع السياسي ومستجدات الساحة السياسية وافرازاتها حقبة الأربعينيات، فيصف الراوي موقف فريدة من جواد المسلم بالقول: (كلاهما وجد ضالته في الآخر، هو احب فيها قدرتها على مفاجأته كل ليلة بجمالها وشبابها وتفانيها في ارضائه وخلوها من أي طمع او لهفة، اما هي فأحبت حضوره وأحبت جسده، لم تتصور يوماً ان تعرف عسكرياً مسلماً فتجده شبيهاً برجال اسرتها، وتجده يحتاج اليها. ويصبح طوع اهوائها ونزواتها)[3].

وبناءً على ما سبق، نجد ان مجانسة العلاقة الدينية لم تأت برؤية احادية، اذ لم يحتكر الآخر المسلم صفة السيطرة والتحكم بالعلاقة التي ستنتهي لصالحه، بل نجد ان سمير نقاش مال إلى عرض رؤية أُخرى عبر علاقة آمنة المسلمة بخضوري اليهودي.

---

(1) م.ن: 260.

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 294 – 295.

(3) فريدة: 138.

لتتوازن النصوص، وحتى لايكون ذلك التجنيس مشوهاً وساذجاً ينحاز إلى طرف واحد، ففي (نهاية المطاف ماالعقائد الا انساق ثقافية متحولة لا يمكن لها التعبير عن المتغيرات الحاصلة في الحياة، ولو جرى تعسف اعمى في تطبيق الشرائع فذلك سيحول دون قبولها بمرور الزمن، وهو ما حصل لكثير من الاديان وسيحصل ايضاً لما تبقى منها) [1]، وهذا تماماً ما ذهب اليه الروائيون وارادوا قوله عبر تجنيس تلك العلاقة.

الآخـر الإثنـي

رافقت دراسة الاثنيات الاستجابة لطروحات نظرية الاجناس لداروين التي تبحث في الاصول البشرية وما نتج عنها من دراسات مهدت لنظرية القدر العرقي [*]، والتي شكلت انعطافة اساسية في اجتراح انظمة جديدة تشكلت وفقها دول لانريد الخوض في تفصيلاتها . وعلى ذلك تشكلت الاثنية التي تعني السلالة او الجنس الواحد المشترك بصفات عرقية بايولوجية في استناداً إلى قانون الوراثة الذي يقتضي تشابه الفروع بالاصول، بمعنى ان تشترك جماعة برابطة جنسية وراثية او وشيجة لغة او ثقافة ما [2][**] .

---

(1) موسوعة السرد العربي، ج2: 340.

(*) تنص نظرية القدر العرقي على ارتباط عرق معين بالعمل والنظام والتقدم إلى حد ان الاعراق والثقافات الأخرى تتسم بغياب هذه الفضائل، وهو ما جعل احد مؤيدي تلك النظرية وهو روين نوكس ان يقول ان العرق هو كل شيء يعتمد عليه الادب والعلم والفن وبأختصار الحضارة . ينظر: الجغرافيا الثقافية: 102.

(2) ينظر: العرب واليهود في التاريخ: حقائق تاريخية تظهرها المكتشفات الاثارية، د.احمد سوسة، العربي للإعلان والنشر والطباعة، دمشق، د.ت :341.

(**) قد يتداخل مفهوم الاثنية مع مفهومي الامة والقومية، وهو ما وجدناه مع تعريف عبد الوهاب المسيري في موسوعته، الأمر الذي جعلنا نبتعد عن تبني ذلك التعريف اذ يقول: (والاثنية كلمة مشتقة من كلمة اثنوس ذات الاصل اللاتيني وتعني شعب او قوم .. وهي جماعة ذات التراث التاريخي والحضاري المشترك، ويقصد بذلك التاريخ المشترك واللغة المشتركة وعادات الطعام والملبس المشتركة، وهذه الاشياء المشتركة يتوارثها اعضاء الجماعة جيلاً بعد جيل إلى ان تصبح جزءاً من وجودهم فهي تميزهم عن الاخرين ومنها تنبع خصوصيتهم القومية- الاثنية). وهذا تعريف للفكر القومي وليس للاثنية كما سنوضحه وقبل تعريف القومية نعرف الامة . (Nation) بأنها جماعة سياسية متخيلة إذ يشمل التخيل انها محددة وسيدة اصلاً (ينظر: الجماعات المتخيلة: 26) بمعنى انها مجموعة من الناس تشترك في تقليد تاريخي وثقافي يرتبط عادة بمنطقة جغرافية محددة تزود المجموعة بهوية إزاء مجموعات أُخرى. (ينظر: المعجم الحديث للتحليل السياسي:279).

ولأن الرواية فن شامل يتعامل مع نتاجات المجتمع البشري وخلاصة العقل البشري، فلقد تبنت تلك الطروحات بشكل من الاشكال ولكن بما يتفق مع نزعتها الإنسانية ونظرتها الشمولية. فالدراسات الفلسفية والنفسية والسياسية والاقتصادية تنزع إلى تبيان ذلك الاختلاف وفق ما يقتضيه موضوع دراستها فحسب ولا تذهب ابعد من ذلك، في حين تتم معالجة ذلك الاختلاف في النص الروائي ببحث العلاقة الإنسانية سواء ما قدمت فيها صوراً سلبية ام ايجابية، وما روايات الانتربولوجية الحضارية الا خير دليل على ذلك. سنحاول ايضاح كيفية تناول الروائيين من ابناء الطائفة لذلك الآخر الاثني، أي الصور التي قدموها لمختلف الاثنيات التي تعددت وتنوعت، وقبل الشروع بتحليل النصوص تجدر الإشارة إلى اننا سندرس الآخر الاثني ضمن شكلين هما :

– آخر – الانا ونعني به من وجد في البلد ذاته بصفته مواطناً من ذلك الاكراد والارمن.

– آخر – النحن ونعني به من وجد بصفة مؤقتة في البلد، قد يكون مستعمراً او تاجراً او سائحاً، ومن ذلك المستعمر العثماني او المستعمر الروسي او التاجر الفارسي.

ومن معاينة نصوص روائيي ابناء الطائفة نجد تنوع الآخر الاثني، بتعدد وتنوع طوائف المجتمع الذي تمثلوه ذهنياً، نجد تلك التمثلات واضحة في ثنايا النصوص قيد الدراسة اذ تقدم رباعية اسحاق بار – موشيه صوراً متعددة للاثنية الكردية والاثنية الارمنية، ففي رواية الخروج من العراق يصور الراوي صورة صديقه الكردي احمد الذي تفاءل بإعلان دولة "إسرائيل" مبشراً بإعلان دولة للاكراد، يوضح الراوي ذلك الحدث عبر تقنية الحوار:(جاءني احمد صباح يوم السبت الخامس عشر من مايو 1948 ماداً يده الي وهو يقول :

– تهانينا يا اسحاق.

اما القومية(**Nationalism**) (فهي عقيدة وتعتمد على عوامل مثل اللغة المشتركة والتاريخ المشترك والتجاور الاقليمي والتشابه والثقافة المشتركة).= (ينظر =: المعجم الحديث للتحليل السياسي :28). ولهذا تسعى القومية لتوكيد هوية ازلية مشتركة واحدة .(ينظر: الامة والدين في الشرق الاوسط: 48). وعلى ما سبق نقول .. ان الامة تحدد جماعة جغرافياً اضافة إلى لغتها وتاريخها. والقومية هي عقيدة تتبناها الامة في جمع ابنائها لتشكل دولة لهم. اما الاثنية فهي الصفات العرقية التي تستند إلى العناصر الوراثية التي يشترك فيها ابناء الامة من حاملي فكرة القومية .

فمددت يدي اليه وانا مشدود مأخوذ. لا اعرف ما افعل، ثم سحبتها بسرعة وانا اقول:

– تهانيا ؟ على ماذا ؟

قال احمد:

– اسمع لاتتجاهل، نحن الاكراد جميعاً نجد في إعلان الدولة اليهودية بشرى سعيدة لنا.

فبلعت ريقي وانا ارتجف داخل ثيابي خوفاً وانبهاراً، حاولت ان اجد جواباً فلم يسفر بحثي عن شيء)[1].

في الوقت الذي كانت الطائفة فيه تبحث عن آلية للتعايش مع بقية الطوائف في العراق، يأتي إعلان "دولة إسرائيل" ومباركة صديقه الكردي ما يؤكد رغبة الآخر - ونعني صديقه الكردي - في إعلان دولة للأكراد[2].

وقد تقدم صورة الآخر الكردي بالإشارة إلى طبيعة الظرف الاقتصادي وصعوبة العيش، الأمر الذي جعله ينزح إلى بغداد طلباً للمعيشة، وهو ما قدمته رواية بيت في بغداد، اذ قدمهم الراوي على صورة هادئة مسالمة، فيقول عن احد الحمالين الاكراد: (جمعة كان واحداً من الوف مؤلفة من الاكراد دفعهم الفقر والثورات والجفاف إلى مغادرة مناطق الشمال إلى بغداد سعياً وراء العيش، وقد اشتغل اغلب هؤلاء خانجية وحمالين وصباغي احذية وفي مهن أُخرى لا حصر لها.. كانوا جماعة هادئة وتعمل بإخلاص)[3].

وتقدم رواية وداعاً بابل تحولاً في صورة الآخر الكردي، فبعد ان كان مثاراً للسخرية بسبب من لكنته الكردية اصبح ممثلاً للقوة والدولة مانحاً الأمان ولاسيما بعد حادثة الفرهود، اذ يتولى حراسة الشارع الذي يقع فيه بيت الراوي يصفه الأخير بالقول: (في ظروف أُخرى كنا سنجد لكنته الكردية امراً باعثاً على الضحك، ولكن ان يكون حارسنا

---

(1) الخروج من العراق: 230.

(2) ينظر: الخروج من العراق: 231.

(3) بيت في بغداد: 331. وينظر لتأكيد عمق العلاقة مع الاكراد رواية (أيام العراق): 185 و 188.

اليوم من المعتدي الغاشم شخصاً غير بدوي، فهذا وحده كاف للإحساس بالثقة، ومذاك اصبحت اللكنة الكردية علامة تضامن امام عدو مشترك، ولأول مرة أحسسنا كم ان هذه اللكنة محببة وظريفة، كان في وسعنا ايامها ان نكتشف جمالاً لايخطر على البال حتى في الحجارة الكردية)[1].

وما دمنا في صدد دراسة آخر – الانا، نجد النوع الثاني وهو الآخر – الارمني، اذ قدم له اسحاق بار – موشيه في رواية بيت في بغداد بصورة المسالم والخدوم ولاسيما ان طبيعة عمله تفرض عليه هكذا تعامل، فلقد وصف بقالاً ارمنياً بطيب التعامل مع كل الزبائن دون مفاضلة قائلاً: (سركيس هو صاحب محل للبقالة عند اول المحلة.. احياناً كنا نعجب كيف ان هذا الرجل الذي يتحدث بلهجة عربية مكسرة ومشوهة، يستطيع ان يدير أعماله في محلة مختلطة السكان.. سركيس كان ايضاً شخصاً يخاف الجميع.. وقد فهمت فيما بعد ان سركيس لم يكن يغلق محله الا بعد اجتياز كل زبائنه الطريق عائدين إلى بيوتهم، فالرجل الارمني كان يراعي زبائنه بهذا الشكل)[2].

وإذا كانت صورة الارمني المسالمة قُدمت بهذا الشكل في تلك الرواية فإن رواية ايام العراق تقدم صورة للارمني الأكثر خوفاً ورفضاً لاثنيته بما تجلبه له من مصائب وتحقيقات آنذاك. كون الارمن في تلك الحقبة كانوا عرضة للملاحقة والاضطهاد شأنهم شأن بقية الاقليات في العراق، ذلك البلد الذي رفضهم ورفض الاعتراف بهم . بحسب ما تقدمه الرواية . الأمر الذي دعا (ياغيش اغاجانيان) إلى تغيير اسمه إلى اسم عربي تحسباً من الملاحقات إلى (حكمت لبيب). ينقل الراوي اعتراف الشخصية بنفورها من اسمها بالقول: (.. الاسم نفسه غير مألوف في هذه البلاد، وهو يشير إلى انني ارمني للحال، وعندما اقول لهم ان اسمي حكمت لبيب فهم يبدون الشك في اقوالي، اما الاسم ياغيش اغاجانيان، فالبعض يسخر منه والبعض الاخر يبتسم لدى سماعه، وهناك من يتعمد النطق به بصورة مغلوطة تثير الهزء.. فإذا كنت ارمينياً فمن الواجب في رأيهم ان يكون اسمك كربيت او غاروا او ياغيش او آرتين)[3].

---

(1) وداعاً بابل: 22.

(2) بيت في بغداد: 322- 323.

(3) ايام العراق: 269.

اما نعيم قطان فقد صور الارمني بشكل قوّاد في شخصية انطون وهو صاحب الملهى الليلي في رواية فريدة التي طلبت من العازف سامي حين ارادت الغناء في الملهى ان (يتحدث في الموضوع مع صاحب الملهى انطون الارمني)[1]. فحين صعب عليه الحصول على فريدة راح يشيعها ملكية لقائد شرطة بغداد جواد هاشم: (اشاع انطون الخبر في كل مكان.. قائد شرطة بغداد زار فريدة، لم ينس طبعاً ان يسبغ هالة من الغموض على طبيعة الزيارة فإذا دعا احد العسكريين فريدة إلى طاولته واجهه انطون بأنها لا تجلس إلى الزبائن، ثم همس له في نبرة من يبوح بسر ان قائد الشرطة سيمر بالملهى الليلة إذا لم يشغله امر عاجل. اصبح من المسلم به لدى كل العاملين في الملهى من ندل وموسيقيين وارتيست ان فريدة الآن في حمى جواد هاشم الرجل القوي المعروف بنزاهته وصرامته)[2].

وتقدم صورة الآخر الإيراني ضمن دراسة آخر – النحن، اذ انفرد سمير نقاش بتقديم تلك النماذج بصورة تراوحت بين الايجابية والسلبية، فيقدم في رواية نزوله وخيط الشيطان صورة الآخر الإيراني البخيل والماكر في الحيل والالاعيب، اذ يصفه من وجهة نظر احدى شخصيات الرواية وهو يعقوب ابن عمام الذي استشاط غضباً في انتظاره، قائلاً: (اما ان تحرق اعصابك ريثما يصل هذا العجمي الهامان فأنت تورط نفسك في "شغلة" ليست تعادلها الاشغال الشاقة.. إيراني وانته قول.. جني ازرق ومعود على المكر والحيلة.. ياخذك للشط ثم يعود بك عطشان.. ولايكفي هذا كله، فهو يهودي!)[3]، إذ يقتصر النموذج هنا على اخر – النحن، لأن الآخر خارج دائرة الانتماء المحلي الجغرافي.

وفيما تنشغل رواية شلومو الكردي وانا والزمن بوصف معارك صبلاخ بين العثمانيين والروس، يقدم الراوي صورة الشاه الإيراني الارعن - بحسب ما تصوره الراوية - فعبر تلك الصورة يوضح الراوي علاقة الذات ونظرة كلا الطرفين للآخر عبر الحوار الآتي :

– أأنت شلومو ابن يهودا الكردي اليهودي الصبلاخي؟

---

(1) فريدة: 101.

(2) م.ن: 120.

(3) نزوله وخيط الشيطان: 134.

رصن وجه القجاري، وقال :

– بلغني انك تحرض في كردستان على الثورة والعصيان !

لم اتمالك نفسي فضحكت، صرخ وحاشيته من خلفه كصداه..

– اخرس وتأدب..!

– اني يا .. مولاي يهودي تاجر لا شأن له بأمور الملك والسلطة.

تأمل الشاه الارعن ما قلته ساعة، ثم قال مشيراً بصولجانه الي..

– لعلك في هذا صادق، فلولا انك يهودي وينحصر تفكيرك في المال وحده، لأمرت الان بتعليقك في الشارع العام، لكني لن اتخلى عن تأديبك، كي لايعمي المال بصيرتك في المستقبل، اختر اذن ما بين خمسين جلدة عصا مرنة، وبين مئة جلدة عصا جافة)[1].

وتقدم صورة الآخر الإيراني الايجابية في الحديث عن احد مرتكزات وعي الذات من خلال علاقته بالآخر، اذ تغيرت أفكار الصديق الإيراني إبراهيم السرهنكي في رواية (عورة الملائكة) ولم يتغير أي شيء في صديقه اكرم الخياط / الراوي فحتى بعد ان فصل الخطاب الروائي انعكاس الثورة الإسلامية في إيران بعد عام 1979 مجسدة في رموز إبراهيم الثقافية، نجد العلاقة بقيت كما هي دون ان يؤثر المحيط الجديد لصديق الراوي إبراهيم السرهنكي في علاقتهما. يقول الراوي واصفاً التغيير عبر استذكار الراوي لمشاهداته مقارنة بنفسه.. (كان ذلك في الماضي، والآن تحرك السرهنكي.. تغير !

– .. قبل سنتين تغير السرهنكي.. بالصدفة لمحت على صدره قلادة ذهبية ذات مسكوكة تحمل على طرفيها شعار الثورة الإسلامية الإيرانية.. رسول الله، وعلي بن ابي طالب. لقد حلاّ محل صورة ستالين قبل عشر سنوات "لم اتغير" وفكرت بحزن من أقصى العالم حتى أقصاه ولم يتغير؟!)[2].

اما صورة الآخر العثماني فلقد قدمتها النصوص سلبية دائماً، ذلك انها مثلت قسوة الاستعمار وجبروته في الحرب التي خاضتها الإمبراطورية العثمانية، إذ كانت تسوق الآلاف من العراقيين، بصرف النظر عن ديانتهم، إلى ساحات القتال التي لا رجعة فيها.

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 113 – 114.

(2) عورة الملائكة: 309.

ويبدو ان الروائيين قد قدموا صورة نمطية واحدة له في كل النصوص، ففي رواية بيت في بغداد يصف الراوي كيفية سوق ابيه إلى الجندرمة، اذ يصف الحال على لسان جدته:

(جدك كان يعتقد ان اباك جند ظلماً وقسراً، وقبل ان يبلغ السن القانونية قدم ورقة إلى الضابط المرافق للمختار مسجلاً فيها سن والدك وهو دون سن التجنيد بكثير، فاختطفها الضابط منه ولم ينظر فيها بل كورها بين اصابعه ثم وضعها في فمه وابتلعها .. لم يكن لدينا اثبات آخر، قادوا اباك معهم وعندما خرجوا من باب الدار رأينا جنوداً عديدين من الاتراك يحرسون عدداً كبيراً آخر من المقبوضين عليهم بينهم شبان نعرفهم من حينا ومن احياء أُخرى)[1].

وفي صورة أكثر سلبية وقسوة يقدم الراوي المصير الذي ينتظر من يجند وهو مريض، اذ يلقى في العراء وقد لا يُدفن ويترك طعاماً للوحوش، ذلك ما قدمه الراوي في حديث احد اقرباء والدته عن كيفية تجنيد زوجها واختفائه وسؤال طفليها عنه فتقول لهما: (ان والدهما ذهب إلى السفر بار وهو مريض وغير لائق للتجنيد ثم لم يعد، لا اعرف ما اذا بقي على قيد الحياة ام انه مات، لا اعرف ما اذا كان قد مات فدفن في قبر ام التهمته الوحوش وهو ملقى في العراء)[2].

واذا كان بار – موشيه قد تطرق إلى قساوة الاتراك في اجبار الرجال على الالتحاق بالجندرمة دون الخوض في تفاصيل المعاملة في الحرب، فلقد صورت رواية (فيكتوريا) على لسان الياهو عم البطلة، تلك الوحشية في المعاملة ومآسي تلك الايام، فيقول:

(ضربونا كما تضرب البهائم وطوال الوقت إلى الشمال في الليالي كنا نرتمي في أي مكان نتوقف فيه عن المسير، ثم نتابع جر اقدامنا جائعين عطشى.. اما المرضى الذين تساقطوا فقد اقتيدوا إلى طرف الطريق واطلق الضابط الشرير عليهم الرصاص دون النزول من على حصانه وتركت جثثهم لطيور السماء)[3].

ويبدو ان صورة القسوة كانت صفة ملازمة للاحتلال العثماني، اذ عمم الروائيون صورة تلك الصفة، ففي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) قدمت تلك الصورة السلبية

---

(1) بيت في بغداد: 14 – 15.

(2) بيت في بغداد: 135.

(3) فيكتوريا: 98.

في معرض حديث شلومو عن احتلال صبلاخ من قبل العثمانيين والالمان وممارساتهم الوحشية في القتل لأبناء الطائفة ثائراً لقتل المسلمين على يد الروس، يقول شلومو:

(.. ما حجة الالمان والعثمانيين اذن في قتل مساكين بلدتنا، أعني يهودها ومسيحييها؟! هم لم يمسوا برؤوسكم شعرة، أفتقتلونهم حباً في القتل فقط ؟ هو ذاك بالتأكيد، بيد ان السفاحين يبررون جريمتهم في انها ثأر لتقتيل المؤمنين على ايدي الروس، انتقموا من الروس لو استطعتم ولكن هيهات.. بل هذا ديدنكم على مدى عصور سلطانكم الاهوج)[1].

وفي الرواية يقدم سمير نقاش صورة الآخر الروسي المحتل نفسها اذ جاءت صورته سلبية تماماً كما قدم من قبل صورة المحتل العثماني، فالروس الشيوعيون لم يغفروا للمسلمين في صبلاخ تحيزهم للعثمانيين المسلمين، ولم ينسوا فعلتهم بالجيش الروسي، اذ اوقعوا بمسلمي صبلاخ اشد انواع التعذيب والقتل فلقد (كان منادي الروس يجوب دروب صبلاخ وهو يهتف "يا مسلمي هذه البلدة انهضوا على الفور واتركوا ما بأيديكم وهلموا بجموعكم إلى الميدان الكبير.. اجتمعوا فوراً في الساحة ومن يحضر ينبئ من لم يحضر، جثث قتلاكم مكومة تنتظركم في الميدان فتعالوا لتروا نتيجة تطاولكم على مؤخرة جيشنا عند انسحابه الأخير.. تعالوا وكحلوا عيونكم برؤية موتاكم واياكم ان تلمسوها بأيديكم، فلقد امرنا بدفنهم يهود بلدتكم، وسينفذون اوامرنا رغماً عنهم وسواء شئتم ام ابيتم")[2].

وفي صورة قد تبدو هي الاشد غرابة في عرض الآخر الاثني يقدم سمير نقاش تجنيساً لتلك العلاقة، اذ تحاول احدى شخصيات نزوله وخيط الشيطان، وهو يعقوب ابن عمام تزويج الهندية اليهودية (كرجيي ناتي) من الإيراني اليهودي (خوشي) محاولة منه درء الرذيلة التي ستصدر في بيت النزل فيما لو لم تتزوج كرجيي فيقول في نظرة استهزاء وتحقير لكلا الطرفين: (.. عقلي م كذب.. عفف هايي م تصمخ بلاغجال.. حتى هذا العجمي لمقطن هم م عفّت منو.. وتأمل ساعة ثم استدرك بقناعة..

– بلاكت ريهمين.. هالركعة.. الهل بابوج!..)[3].

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 235.

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 183 – 184.

(3) نزوله وخيط الشيطان: 155.

إذ يشير النص بوضوح إلى رسم صورة دونية لكلا الطرفين، فخوشي البخيل النتن يتزوج بكرجيي التي كانت راقصة في الهند، اذ جمع بينهما الطمع زيادة على صفاتهما الدونية الأخرى، كما ويوحي النص بأمكانية استقطاب المكان لثنائيات مختلفة، ذلك المكان (النزل) الذي استطاع ان يجمع هويات عدة في الوقت نفسه، اضاف استقطابه لهويات جديدة وان كانت العلاقة التي ربطتهما واهية فيكتفي الراوي بأمكانية الجمع غير آبهاً بالمصير الذي ينتظرهما بعد ذلك.

صورة المرأة بوصفها آخر للرجل

لكي نفهم طبيعة الصورة التي قدمت للمرأة لابد من نعرج أولاً إلى مفهوم مهم في دراسة المرأة وهو مفهوم الجندر، فبعد أن سادت ولحقب طويلة النظرة السابقة للمرأة في كونها اداة للمتعة الجنسية، واختزلت تلك النظرة الوظيفة الإنسانية للمرأة في بعدٍ واحدٍ بعيداً عن الدور الوظيفي الذي تؤديه على مستوى المنظومة الاسرية او المنظومة الاجتماعية، ظهرت دراسات ثقافية حاولت الحد من (ذلك الارث الثقافي عبر التبشير بالمفهوم الجديد واعطائه الأولوية ضمن مختلف اطر التنشئة والتواصل) [1]، ونعني به مفهوم الجندر (Gender) الذي (يوضح العلاقة التي تنشأ بين الرجل والمرأة على اساس اجتماعي وسياسي وثقافي وديني)[2].

وقد عد ظهور هذا المفهوم (بنية ثقافية انتجتها التحيزات الذكرية السائدة في الثقافة الغربية)[3]. ويعود الفضل في اجتراح المصطلح إلى الباحثة آن اوكلي في دراستها للجنس والجندر والمجتمع في عقد السبعينيات من القرن الماضي [4]، وفي الثقافة العربية اختلفت الآراء في ترجمته حتى اتفقت اخيراً بترجمته إلى الجنوسة[5]، وقد يطلق عليه احياناً بعدالة الجندر او العدالة الجنوسية، التي تعني المساواة في الحقوق والواجبات بين

---

(1) الجنوسة والنوع (الجندر) في الثقافة العربية، سالم البيض، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ع348، شباط فبراير 2/2008: 41.

(2) مصطلحات نسوية .. الجندر (Gender). شبكة النبأ المعلوماتية (www.annabaa.org)

(3) دليل الناقد الادبي: 223.

(4) ينظر: الجنوسة والنوع (الجندر) في الثقافة العربية: 27.

(5) ينظر: موسوعة السرد العربي، ج2: 247.

النوعين الاجتماعيين الرجل والمرأة[1]. والجندر او الجنوسة مفهوم ديناميكي قابل للتغيير، بحسب الادوار التي يؤديها الرجال والنساء بما تقتضيه طبيعة مجتمعاتهم، على العكس تماماً في الجنس (Sex) .وهو مفهوم استاتيكي غير قابل للتغيير، لأنه قائم على الفروق البايولوجية بين الرجل والمرأة[2].

ويمكن عد الجندر وظيفة بشرية عامة في حين ان الجنس معطى بايولوجي، فمنذ ان وعت شهرزاد الخطر الذي يحيق بها وبنات جنسها اضطلعت بدور الحفاظ على دورهن من خلال قدرتها الحرفية على تغيير ذلك المصير منذ ان اصبحت ساردة (فليست موهبة المرأة في الحكي عائدة إلى تكوينها البيولوجي بل عائدة إلى الظرف والاوضاع الاجتماعية التي عاشت في ظلها) [3]، و مكنتها من الاضطلاع بذلك الدور. ومن شهرزادات العصر العباسي ننتقل إلى نساء عشن حقبة الأربعينيات وما تلاها في المجتمع العراقي لنرى كيف قدمت صورهن من قبل روائيي ابناء الطائفة وما الذي ضمنوه في تلك الصورة.

ولابد من أن نشير إلى مسألة مهمة وهي أن أغلب الدراسات تميل إلى دراسة المرأة وفقاً لمفهوم الجندر أو الجنوسة، بمعنى الأدوار الوظيفية للمرأة، لكن دراستنا للنصوص الروائية لم تلحظ اهتمام الروائيين بهذا المفهوم بل عمدوا إلى تقديم صورة للمرأة بعيداً عن مفهوم الأدوار الاجتماعية لها، ولعل مرد ذلك إلى ان الروائيين ليسوا معينين بالاتجاه النسوي، من هنا سعينا إلى البحث عن صورة بوصفها آخر للرجال في هذه الروايات وكيفية تقديم هذه الصورة.

وعبر استنطاق النصوص سجلت ظاهرة ثنائيات صورة المرأة ملمحاً بارزاً في رسم تلك الصور، واهمها ثنائية صورة المرأة المقدسة صورة المرأة المُدنسة، وثنائية صورة المرأة المتسلطة - صورة المرأة المهمشة، على اننا لا نعني بالمقدسة ما ارتبط منها بجانب

---

(1) ينظر: مراجعة لكتاب غاياتري تشاكرا فوزني سبيفاك (نقد العقل ما بعد الكولونيالي)، نحو تاريخ لزوال الحاضر، الصادر سنة 1999، تيري ايغلتن، ترجمة علي عبد الصمد، مجلة الأقلام، ع13: السنة الثانية والثلاثون هامش المترجم: 91.

(2) ينظر: مصطلحات نسوية .. الجندر.

(3) صور البنات شهرزادات معاصرات، عفاف السيد، مجلة الدوحة، ع1، مجلة ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، قطر، 2006 :66.

الطهارة، هي مجازية لاتعني بها ما اقترب من قداسة الذات الالهية - انما ما تضمن ابعاداً أخلاقية وإنسانية تصل حد التقديس في سلم القيم.

يقدم اسحاق بار - موشيه في رواية بيت في بغداد تمثلات عدة لصورة المرأة، التي احاطها بهالة من القدسية، اذ يتخذ من الأخلاق قيمة معيارية في رسم تلك الصورة فيصور وفاء جدته لأبيه بعد وفاته اذ ترفض مغادرة البيت والذهاب إلى بيت ابنتها وبقيت في بيتها، كما لو كان زوجها حياً (كان الزلزال قد ترك بصماته القوية عليها، الا انها كانت تتصرف وكأن جدي ما زال على قيد الحياة.. لكنها عندما تمر بغرفة جدي كانت تنكس بصرها فلا تسدد نظرة إلى الباب المقفل وقد لبست امي عزيزة ثياب الحداد سنوات طويلة بعد وفاة جدي كأنما كانت في حداد مستمر)[1]. فيما يقدم صورة جدته لأمه مرتبطة بالحس الإنساني حتى في معاملتها للطيور والعصافير، إذ كانت تقطع الخبز وتمد ذراعيها للطيور كي تلتقطه الأمر الذي جعل الراوي يحتفظ بتلك الصورة فيقول: (وأمي سمرا كانت امرأة ديّنة تخاف ربها كانت تقوم دائماً بأعمال البر والاحسان ولاترغب في ان تطلع احداً على ماتقوم به.. صورتها ظلت مقترنة في ذهني بالشمس الدافئة التي تسخن العظام، تمثال سماوي يمد يده للطيور وللعصافير فلاتخشى الطيور والعصافير منه شيئاً)[2].

ويبدو ان صورة النساء اللواتي عرفهن بار - موشيه في محيطه العائلي ارتبطت بصفة التقوى والورع وحب عمل الخير والوفاء، اذ يعمم الصورتين السابقتين على ابنة خالة والده وهي الارملة التقية جوري التي مات زوجها وترك لها اطفالاً صغاراً، يصفها بالقول: (كانت علاقتها بأهل حيها وجيرانها تزداد متانة، وقد بادر الجميع إلى خدمتها لانها كانت ارملة تقية تقوم بأود بيتها وحيدة بصبر وجلد نادرين)[3]. ويستمر بار- موشيه في تقديم تلك الصورة في روايته ايام العراق اذ يقدم الصورة المقدسة للمرأة مجسدة في شخصية غزالة زوجة حميها لخالته تلك المرأة التي تضحي بسعادتها وحقوقها الزوجية حين تتنازل في المحكمة لزوجها من جميع حقوقها كي يتمكن من

---

(1) بيت في بغداد: 66.

(2) م.ن: 74.

(3) م.ن: 116.

الزواج من أُخرى تستطيع الانجاب، يصفها الراوي بالقول: (وغزالة كما سمعنا كانت تحبه وتخلص له الا ان معاناتها بسبب عدم الانجاب كانت شديدة كانت باسلة ونبيلة فوقعّت بأبهامها ان يتخذ زوجها لنفسه امرأة أُخرى وانها متنازلة عن كل حقوق الزوجة الواحدة تنازلاً نهائياً لارجعة فيه)[1].

وتتمثل صورة المرأة المقدسة لدى سامي ميخائيل في شخصية فيكتوريا بطلة الرواية، تلك المرأة التي تحملت خيانات زوجها وتحملت عناء تربية اطفالها في اشد الظروف قسوة في ظل غياب زوجها وتنكر اهلها لها وحتى بعد ان رُحلوا إلى "إسرائيل" افنت عمرها لأجل الحفاظ على اطفالها من الضياع والمستقبل المخيف الذي كان ينتظر كثيرين غيرهم (فمنذ قيام "المعبراة" نشأ ايضاً جيل يعيش حالياً في الاحياء الفقيرة القائمة في اطراف المدن، لقد تلقى تجار المخدرات والبغايا واللصوص والقتلة ونزلاء السجون هم وآباؤهم تأهيلهم الأول في "المعبراة" وطوال تلك السنين كانت فخورة بأن اولادها لاغبار عليهم)[2]. ويشابه تقديم الصورة المقدسة للمرأة باتخاذ الأخلاق قيمة معيارية بعلاقة الرجل والمرأة عند اسحاق بار – موشيه يشابهه سمير نقاش حين رسم صورة اسمر زوجة الراوي شلومو بتلك المعيارية ايضاً، فالتضحية والطيبة والوفاء هي ما يدخل في صميم الصفة الأخلاقية، وتلك صفات اسمر التي قدمها، فيقول: (اسمر ام البنين، اسمر كبش فدائي منذ ايام الصبى، بمشاعرها افتدتني، وبحليها ثم لم تكتف اسمر بكل ما فعلت فضحت بما تنتهي عنده كل التضحيات وينفد الفداء، ولم تفدني وحدي اسمر بل افتدت بدمها الطاهر كل يهود بغداد .. حين طُعنت اسمر في الشارع احسست بوخزات في القلب.. إحساسي كان اقوى من المجهول)[3].

ويؤكد الراوي عمق العلاقة الروحية بين الزوجين الأمر الذي جعله يقارن بين اسمر زوجته السابقة المتوفية وبين زوجته التي اتخذها بعد موت اسمر وهي ام عزيزة، اذ يقارن بينهما بالقول: (استبدلت الطيب بالخبيث فتزوجت ام عزيزة من بعد اسمر، رماداً من بعد حجر، العانس السليطة المهذارة.. لم اهب قلبي لأم عزيزة يوما قط، كنت كلما جمعنا

---

(1) ايام العراق: 67.

(2) فيكتوريا: 231.

(3) شلومو الكردي وانا والزمن: 59.

فراش اركع امام روح ام البنين، كنت اضاجع ام عزيزة وكأني اضاجع عاهرة في ماخور، العجوز السليطة المهذارة الحسودة)[1].

ويبدو ان الراوي يقابل بين الزوجتين لتأكيد صفات كل منهما وتثبيتهما، وكي تبقى اسمر حاضرة في قلبه وعقله، فيذهب في تشبيهاته بينهما ابعد من الصفات المادية والنفسية ليصرح بأن كل واحدة منهما خلقت من نقيض الأخرى فيقول مقابلاً بينهما :(صحيح اني تزوجت الملعونة ام عزيزة من بعدك، لكني ما خنتك في يوم من ذات الايام، عرفت فيما عرفت ان روحك يا أسمر قد فاضت واسمي يجري على لسانك ام عزيزة، الا احظى منها بغير اللعنات مقابل الحسنات وكيف نقارن الطهر بالرجس والماسة بالفحم حاشا لله حاشا لله!)[2].

ومن معاينة النصين السابقين يمكننا ان ندرج صورة ام عزيزة ضمن الصورة المُدنسة للمرأة، فالراوي يميل إلى رسم صورتين متناقضتين في الآن ذاته ليؤكد صفات الموصوف اولاً ولمقارنة الصفتين ثانياً، وهو تماماً الاسلوب الذي استخدمه اسحاق بار – موشيه في رسم صورة ماري جارتهم المسيحية المتدينة التي تحاول الحفاظ على بيتها مقابلة لصورة الارملة عشيقة زوجها عبود، فعبر تلك المقابلة يستطيع القارئ معرفة صفات المرأتين ومن ثم التفاعل معها، يقول الراوي مصوراً حال ماري وازمتها على لسان الجارات من خلال الحوار الآتي:

((– عبود غارق في حب الارملة إلى اذنيه.

– مسكينة ماري.

– انه يقضي لديها كل امسياته وجزءاً من لياليه.

– ماري لاتستطيع ان تفعل ضده أي شيء.

– انها تصلي وتذهب إلى القس كل يوم تقريباً))[3].

---

(1) م.ن: 12.

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 61.

(3) بيت في بغداد: 362.

ويقدم الراوي موضوعة الخيانة الزوجية من احد الزوجين ويربطها في علاقات غير شرعية للزوج، فقد يمرر الروائي أسباب الخيانة بسبب من حدة التعاليم الدينية للمسيحية التي لاتجيز للرجل بالطلاق او الزواج من أُخرى وهو عكس ما جاءت به الديانة اليهودية قبلها والديانة الإسلامية من بعدها، فتلك الحالة لها تداعيات خطيرة اذ تقدم ماري / المسيحية على الانتحار بعد مشاهدتها لزوجها في وضع غير لائق مع صديقته الارملة، فعبر تلك الحادثة رسم الراوي صورتين للمرأة، ماري التي تحملت الكثير من زوجها آملة ان يثوب إلى رشده وتمادت على نفسها حتى انتحرت اخيراً، والارملة التي قبلت بتلك العلاقة المُشينة مع عبود زوج ماري ولايخفى البعد الأخلاقي في معيارية العلاقة التي قدمها الراوي بين الشخصيات الثلاث، ينقل حادثة انتحار ماري وأسبابها عبر حوارات الجيران :

– قصّ الجيران ان احدى الجارات رأتها في المساء تدخل إلى دار الارملة.

– لماذا ؟

– يقولون بسبب الحاح زوجها عليها ان تدخل فترى بنفسها، انه بريء من تهمة العشق وانه يذهب إلى الارملة لأسباب بريئة وللهو البريء فقط.

– والجارة تقول ان ماري خرجت بعد قليل وحدها ووجهها ممتقع كأنها قامت من القبو تواً، وتتهالك في مشيتها.

– من المؤكد انها رأت زوجها مع عشيقته في فراش واحد. [1]

ونجد النصين السابقين يعبران عن الصورة المُدنسة للمرأة التي يتخذ من الانحطاط الأخلاقي معياراً لها. وهو ما سنوضحه في نصوص ذلك النوع، ففي رواية ايام العراق يحاول الروائي ان يعلل أسباب الخيانة الزوجية بسوء الاختيار اولاً، ومن ثم الانفتاح اللامحدود على ثقافة الغرب وبتقليدها الاعمى. اذ يرسم صورة كنة لأقارب احد والديه، وهي الخالة حبيبة التي انتهت علاقات زوجة ابنها بقتل الابن الذي رأها في وضع غير لائق في بيته مع احد اصدقائها، فيقول على لسان الخالة واصفاً اياها: (كانت تسهر

---

(1) ايام العراق: 368.

وتسكر وتعربد وتَحتضن وتُحتضن، وتُقبِل وتُقَبل وكأنها صبية مرحة منطلقة ومتألقة لايهمها من الأمور شيء، وقد سألته في غيظ واحتقار: ما الذي جاء بك في هذه الساعة؟ كانت هي في ساعة تجلي تمر من حضنٍ إلى حضنٍ آخرٍ.. وجدها في سريره مع.. وهو من رجال الحكم وذوي النفوذ، جاء ليرتاح في سريره فوجد رجلاً اخر هناك، وقد تولت الزوجة والعشيق كل شيء)[1].

وقد غلب على الروائيين اتخاذ موضوعة العهر صفة ليرسموا بها صورة المرأة المُدنسة، فتقدم رواية (نزوله وخيط الشيطان) شخصية سليمة الراقصة في الملهى والتي تربطها علاقة نفعية بعزيز غاوي الذي هام بها حباً[2].

ويقدم الراوي صورة أُخرى للمرأة المدنسة في الرواية، فإذا كانت سليمة راقصة في الملهى فقط، ولم تسفر علاقاتها عن شيء، فإن كرجيي ناتي الهندية التي جاءت للعيش في بغداد، وكانت راقصة في ملاهي الهند، جاءت بطفل لقيط عبر علاقاتها المتعددة اذ تطرح سؤال ابوية طفلها عبر منلوج داخلي فتقول: (يَ غب من مني جبتونو العيبة ؟! من مستر كيلي؟ من محمود خان ؟! لو من بابو سينك؟! ثلاثتهم كانوا عندها في ليلة ثم مرضت، شهران وهي لم تستقبل احداً منهم، واكتشفت في بحر ذينك الشهرين انها حامل)[3].

ولا يكتفي الراوي بسرد ماضي في الشخصية وانما يعمد إلى تقديم صورة شبقية لها في حاضرها، وتحسرها على ماضيها حين تنتقل بين احضان الرجال كل ذلك عبر مقارنتها بين خوشي الإيراني الذي جاء لخطبتها بصحبة يعقوب الذي كانت تنشد اليه بقوة، يستبطن الراوي وعيها بالقول: (يعقوب بن عمام.. وخوشي الإيراني، وفي يعقوب قوة مغناطيسية تسحبها وفي الآخر ما يشبه اشواكاً تخز عينيها هاتين.. ثم اتقدت في رأسها جذوة أفكار مشبوبة زيتها ينهل من ماضٍ ومن حاضرٍ..وكانت معززة ومكرمة بين احضان رجال مرموقين.. ممشوقين، كانت همسات ممتلئة تطعن قلب الشهوة ينهال منها رحيق الحب.. المال.. الجاه.. ورجولة فخمة فحلة تركع لأنوثتها)[4].

---

(1) بيت في بغداد: 210 – 211.

(2) ينظر: نزوله وخيط الشيطان: 165 – 166.

(3) م.ن: 130.

(4) نزوله وخيط الشيطان: 153.

وتنسحب هذه الصورة ايضاً على النساء اللواتي رسم صورتهن نعيم قطان في روايتي (فريدة) و (وداعاً بابل)، اذ اقتصرت رؤياه على تقديم صورة المومسات في الروايتين، ما خلا صورة البطلة التي رسمت في منطقة وسطى (بين - بين)، اذ تأتي الصورة المقدسة في تضحيتها بعذريتها في حبها لسليم، وتُقدم الصورة المُدنسة فيها عبر علاقتها الحميمة بجواد هاشم قائد شرطة بغداد ففريدة القديسة - العاهرة - بحسب وجهة نظر الراوي .(شعرت فجأة بأن جسدها لم يعد كافياً للتعبير عن خضوعها للرغبة، لم يعد حبها جداراً لايمكن القفز من فوقه، هي الان تغني امام الجمهور وسليم حاضر بالغياب، لكن جواد يناديها بقوة دون ان يقول كلمة، بل ربما هو اقوى لأنه لايستعرض قوته، كيف تشرح ذلك لسليم ؟.. هي تحبه ولاتحب غيره والشرطي المسلم لايهددها بل يكتفي بالانصات اليها، فلماذا يسعدها إلى هذه الدرجة ان يكون هناك وان ينظر اليها في صمت)[1].

اما بقية النساء فجاءت صورهن مومسات تعرف اليهن البطل في الرواية، فبعد ان تغير وضع سليم الاقتصادي والاجتماعي قبل بمشورة من صديقه ساسون ان يذهبا إلى بيوت البغاء لممارسة التجربة، اذ يقدم صورة المرأة المومس المتنكرة بزي ممرضة لتدفع عنها شبهة المومس، لتطلب اجراً اكبر وهو ما ادركه سليم في اول لقاء له مع احداهن وهي نادية، اذ يعري تلك المرأة من كل ما حاولت تصنعه من براءة[2].

وتبدو نمطية تلك الصورة الواحدة هي نفسها التي قدمها في رواية (وداعاً بابل)، فلقد قدم صورة سميرة المومس التي يخوض معها الراوي أولى تجاربه الجسدية لتمثل صورة الآخر هنا مشروع اكتشاف الجسد، فيصف أولى لقاءاتهما :(اخذتني سميرة من يدي وقادتني إلى غرفتها.. عند السرير طست وابريق نحاسي وقطعة من الصابون.. في تلك اللحظة نظرت لي سميرة كنا لوحدنا اخيراً، سألتني بلهجة غير المصدق:

- هل هي حقاً المرة الأولى ؟

- اجل.

---

(1) ينظر: فريدة: 122.

(2) م.ن: 28.

- عليك ان تنزع ملابسك.. تمددت على السرير فدنوت منها .. قبلتني على وجنتي.. عانقتني واخذت تداعبني.. عانقتها بدوري)[1] .

- ويقترب اسحاق بار - موشيه من هذه الصورة كثيراً، اذ يسرد اولى مغامرات الراوي في محاولة لاكتشاف جسد الآخر / المرأة ذلك المجهول الذي يثير غريزة وعواطف الرجال، وذلك عبر علاقة الراوي بإيلين المُطلقة التي لا تخرج علاقتهما خارج اطار الجنس والرغبة[2] .

واذا كانت تلك الصورة المُدنسة التي قدمت عن المرأة مرتبطة بالعهر، فلقد قدم سمير نقاش تلك الصورة مقترنة بالخيانة الزوجية، وذلك ما قدمه في صورة دوريس زوجة خليف شقيق سفاني، التي اصبحت محور خلاف بينهما ينقل الراوي حوار الأخوين عن خيانة دوريس

(- ... افتحا لعينك مليح.. تغا مغاتك عينا البغه..

- تال وياي لكان وشوف بعينك..

- تفضل ؟! بهذا البيت الدخلت بينو دوريس.

- ليش البيوت مسيبة.. مَ لها صاحب ؟ كل من جا يدخل بيها ؟!

- اخويي.. بهذا البيت كل من عندو درهم يدخل)[3] .

وفي رواية (الرجس) يكتفي سمير نقاش بتقديم صورة مشوهة للمرأة هي اقرب إلى الضبابية ربما جاءت لتصور تلبية حاجة إنسانية او رغبة طارئة لكلا الطرفين، تجسدت في صورة المرأة التي التقاها الراوي في مديرية الامن العامة، واقام معها علاقة عابرة للحظات حتى انهما لم يتعارفا واكتفيا بإشباع غريزة الإثارة لكليهما، وان كانت بحركة من الراوي / البطل فقط، إذ يصف إحساسه بالقول (وافلح بعد مجهود قصير في اطلاق سراح ابهامي من الأسر.. تتناوب الهبوط والصعود بين الثدي والكف في حركة ضاغطة متعثرة)[4] .

---

(1) وداعاً بابل: 151.

(2) ينظر: ايام العراق: 319.

(3) فوة يدم: 54.

(2) الرجس: 19.

وتنفرد روايتا (فيكتوريا) و(عورة الملائكة) بطروحات أُخرى متضمنة في تقديم الصورة المُدنسة للمرأة إذ جاءت تلك الصور لإسقاط ابعاد ايديولوجية لحضارة الغرب، فطرحت علاقة الشرق / الغرب عبر صراع تجسد في مصير الشخصيات فرواية فيكتوريا تطرح قضيتين كانتا أساساً في رسم تلك الصورة، اولها التطرق إلى قضية سفاح القربى او ما يطلق عليه (زنى المحارم)، الذي يشير في نهايته إلى مستقبل النساء ذوات العلاقة في "إسرائيل" التي ستؤكد بالتالي القضية الثانية، وهي ربط صورة تلك النساء بالصهيونية بعدّها وليدة مجتمع غربي يرافقه الانحطاط الأخلاقي، فسفاح القربى هو اقامة العلاقة بين المحارم بمعنى انتهاك قدسية العلاقة او صلة القربى بعلاقة جنسية بين الاقارب[1] (*). وقد حفلت رواية فيكتوريا بتلك النماذج للعلاقة، اذ خالفت بتلك الخصيصة كل نماذج صورة المرأة المدنسة التي عرضتها الروايات السابقة، واولى العلاقات المحرمة التي قدمتها الرواية هي علاقة عزوري والد فيكتوريا بزوجة أخيه المريض عزرا وهي عزيزة، التي كانت سبباً في انجاب مريم، وهو ما المحت اليه نجية زوجة عزوري (فبينما كان يهودا يكابد اوجاعه كان بطن عزيزة يزداد انتفاخاً ولم تقل نجية ما يوضح الأمر لكنها جعلت العقول تفهم من تلميحاتها ان لزوجها ضلعاً في الأمر، وتابع الساخرون باهتمام بالغ البطن الذي تعرضه عزيزة باعتزاز إلى ان أنجبت مريم بعد سنوات العقم الذي تلت ولادة عزرا)[2].

وفي سرد لزنا المحارم ينقلنا الراوي إلى علاقات رافائيل المحرمة، وفي مقدمتها علاقته بفلورا زوجة اخيه فلقد (حبلت من رافائيل)[3]، وانجبت منه بنتاً، كما تعددت علاقات رافائيل إذ لم يكتفِ بزوجته فيكتوريا انما جمعته علاقات غير شرعية بأخريات انجب منهن كذلك، تختزل فيكتوريا علاقات زوجها بحديثها لألبير ابنها، ليلة دفن

---

(1) ينظر: الطوطم والحرام، سيغموند فرويد، ترجمة جورج طرابيشي، د.ت، د.ط: 7.

(*) يذهب فرويد إلى ان أصول الظاهرة قديمة تعود إلى طرق بدائية في التفكير ففكرة الحرام (التي اطلق عليها مصطلح التابو ويعني المحظور) مقترنة بفكرة التقديس، بمعنى ان الذي ينتهك حرمة الشيء المقدس يعرض نفسه لغضب الالهة وقد طال الحرام ضرباً خاصاً من الاتصال الجنسي، وهو بالضبط مايعرف بزنى المحارم، ينظر: المصدر السابق: 7.

(2) فيكتوريا: 10 — 11.

(3) م ن: 337.

رافائيل فتقول مغتاظة عبر تقنية الاسترجاع: (.. انظر إلى اخوتك انكم متشابهون، ولايكاد يفرق الناس بينكم رغم فارق السن بينكم، حتى البنات اللواتي انسلهن من رحمة عفصة، وفلورا، ومني، تشبه احداهن الأخرى كالدجاجات البيضاء في قن إسرائيلي)[1] .

وفي صدد تأكيد الانحطاط الأخلاقي للمرأة والرجل هنا على حد سواء، يعمد رافائيل إلى اقامة علاقة مع زوجة شريكه الياس (نعيمة) اذ اسفرت تلك العلاقة عن ولادة صبي غير شرعي، تقول فيكتوريا لألبير حينما سألها عن سبب تأخير ابيه ذات ليلة:

(- واين هو ؟

- عند اخيك. قالت، ففي نهاية المطاف سيكون الذي في رحم نعيمة اخاه بالفعل)[2] .

وما يمكن ملاحظته عن علاقة فلورا ونعيمة برفائيل، ان الراوي ينتزع منهما القيم الأخلاقية لتسير بخطٍ متعارضٍ مع أخلاق فيكتوريا، فهو لم يصف أخلاق فيكتوريا جملة واحدة ولم يشر اليها بل اكتفى بالإشارة إلى السلوكيات اللاأخلاقية لفلورا ونعيمة ليستشف القارئ مدى القيم التي تحملها فيكتوريا بالمقابل، ومن الجدير بالذكر ان نعيمة مثلت (آخر - الآخر) حسب تعبير جورج طرابيشي، فنعيمة بالنسبة لفيكتوريا هي امرأة لكنها تفوقها جمالاً وذكاءً زيادة على حبها الكبير لرفائيل الذي فاق حب فيكتوريا له، وهو ما استطعنا رصده عبر ما روته فيكتوريا لأبنها البير عن تفاصيل علاقة ابيه بنعيمة وهي تقف امام قبره: (اذ يبقى الآخر حاضراً ليشهد انهزام الذات فاللاوعي الذي يخزن الآخر في راقاته يستخرجه إلى السطح في اوقات الحاجة).[3]

ولايختلف عزرا عن رفائيل او عمه والد فيكتوريا في اقامة علاقات غير شرعية، اذ يقيم علاقة بفلورا زوجة أخ رفائيل، ويبدو ان تلك العائلة التي رسم صورتها سامي ميخائيل جعلها مشتركة لا في البيت او صلة القربى فحسب، انما جعلها مشتركة في العلاقات الجنسية داخل اطار العائلة فيلمح الراوي إلى علاقة فلورا بعزرا عبر حدث كتابة فيكتوريا رسالة لرفائيل بخط عزرا كي تستفسر عن احواله وتعلمه بقدوم صبي

---

(1) فيكتوريا: 341.

(2) م. ن: 346.

(3) مضمرات النص والخطاب: 198.

للعائلة وهو ألبير، يقول: (ومرر لسانه بشهوانية على صمغ الظرف ثم توقف عند الثنية.. شيء حدث وراء ظهرها، أدارت فيكتوريا رأسها واذ بعديلتها فلورا تقف على اطراف اصابعها عند الباب، عيناها وشفتاها ويداها تخاطب عيني عزرا الجاحظتين بالإشارة، وكان كل شيء شديد الوضوح.. وبعد برهة نهضت فلورا وولجت باب غرفة صغيرة بجوار خزانة الادوية في الجهة المعاكسة.. من الواضح ان فلورا تعرف كافة ارجاء الصيدلية معرفة تامة)[1].

ولايكتفي الروائي بالإشارة إلى علاقة سفاح القربى داخل عائلة فيكتوريا فقط، انما يوسعها لتشمل عائلة جارهم وهو عبد الله نونو ذلك الرجل الذي اقام علاقة محرمة بابنته نونة[2].

وفيما يتعلق بالقضية الثانية التي عرضتها رواية (فيكتوريا) وتتعلق بعلاقة سفاح القربى وهي كما اسلفنا مستقبل النساء اللواتي اقمن تلك العلاقة، ولاسيما فلورا التي وصف الراوي مستقبلها في "إسرائيل" بعد سرد علاقتها بعزرا: (هذه المرأة التي ستنشئ في المستقبل نادياً للقمار في إسرائيل)[3]، وتويا التي (من اجل الثديين اللذين يشبهان حبتي كستناء وصوت الصبية الذي لايتغير، تهود لاحقاً في "إسرائيل" رجل درزي، ففصم نفسه بذلك عن استمرارية تناسخ الارواح المنظم)[4]، ونونة نونو التي استطاعت ان تجد لها زوجاً في "إسرائيل" حسب وصف داود لمبعوث الوكالة اليهودية الذي استاء من عرضه في ترحيلهم لفلسطين فخاطبه قائلاً: (بعثنا لكم نونة نونو بسبب ما حصل لها مع ابيها، فهناك فقط كان الاحتمال بأن تجد هذه السلعة الكاسدة زوجاً لها)[5].

ومن معاينة تلك النصوص يتضح ان الروائي انما حاول ربط الصهيونية بصورة تلك النساء المُدنسات اللواتي اتخذن من "إسرائيل" بلداً لهن، على ان ذلك لايعني ان كل امرأة ذهبت إلى هناك كان بانتظارها ذلك المستقبل وخير دليل على ذلك هي صورة

---

(1) فيكتوريا: 267.

(2) ينظر: فيكتوريا: 18.

(3) م.ن: 267.

(4) م.ن: 242.

(5) م.ن: 263.

فيكتوريا الأم الصبورة التي ناضلت في كل المحطات والأمكنة التي سكنت فيها، وهي رؤية سبق واشرنا اليها في وعي الذات، وإذا كان سامي ميخائيل قد ربط بين دُنس المرأة والصهيونية، ولم يشر إلى الحاضنة التي مكنت تلك الحركة الفاشية من احتلال ارض فلسطين، فإن سمير نقاش عمد إلى ربط ثلاثي بين صورة النساء المُدنسات والصهيونية والحضارة الغربية، فقدم في روايته (عورة الملائكة) قراءة محكومة بإيديولوجية تحكم تفكير الروائي سمير نقاش لتلك الحضارة أي حضارة الغرب، مستثمرين معطى خارج نصي في تماهي الروائي سمير نقاش مع الراوي مؤطر الخطاب ومع شخصية البطل اكرم الخياط العراقي الذي قدم إلى لندن لتحضير اطروحته للدكتوراه، ومن معايشته لتلك الحضارة متجسدة في شخصياتها والنماذج التي قدم لها، ونعني تحديداً - صورة النساء - اذ قابل بين النساء اللواتي عرفهن في "إسرائيل" واللواتي عرفهن في لندن فوجد الإسرائيليات امتداداً لتلك الحضارة الغربية التي رآها انموذجاً للانحطاط الأخلاقي منطلقاً من (نظرة.. واقعية تستوعب المرحلة التاريخية التي تجتازها الحضارة الغربية وإفرازات... المرحلة الاجتماعية من تمزق وضياع)[1]. كما انه عرض لثنائية صراع الشرق بالغرب من خلال اطروحة الراوي عن الملائكة، وباستثمار معطى خارج نصي ايضاً، وقد عرض سمير نقاش رؤية تستوعب شياطين وارواحاً وقوى ميتافيزيقية أُخرى في معتقدات اليهود العراقيين وتقاليدهم اليومية، اذ مثّل الشرق المولع بالروحانيات والغيبيات مقابلاً للغرب الوجودي بعدّه (فضاءً للماديات والتفسخ الأخلاقي والانحطاط القيمي بينما الشرق على العكس من ذلك فهو رمز للروحانيات والقيم الدينية الفضلى والمثل العليا الاصيلة والتي يصعب جداً تغييرها بالمعايير الكمية والمبادئ المادية)[2]، فالغرب يُمثل بنسائه العابثات وفي مقدمتهن ميشيل الفرنسية الجاهلة بثقافة بلدها حتى انها لم تسمع بجان بول سارتر رائد الوجودية في العالم الفرنسي لأصل أي من الجنسية ذاتها التي تحملها، كما انها جاهلة بجهلها الفكري الوجودي فهي إنسانة عابثة تعيش لحالة واحدة فقط وهي ارضاء رغباتها الجنسية، فلا يهم ان تضاجع أي احد حتى لو

---

(1) تحليل النصوص الادبية، قراءات نقدية في السرد والشعر، عبد الله إبراهيم وصالح هويدي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 1998: 37.

(2) صور جدلية الآنا والآخر في الخطاب الروائي العربي، د.جميل حمداوي، مقال من شبكة المعلومات. (www. droob. com)

كان حماراً، وهو ماتقوله للراوي عبر استرجاعاته عنها: (.. فإذا كانت ميشيل قد قالت لك يوماً وهي تنزو كأتان بإزاء حمار..

- ليس المرء بحاجة إلى الحب ليضاجع، انا مثلاً يمكنني مضاجعة أي رجل من دون إحساس بعاطفة ما، ولايهم ان يكون الرجل الذي أضاجعه... ثوراً او حتى حماراً.. ورفضت مضاجعة ميشيل لأن الملائكة تكمن في جوفك، فماذا تكون انت اذن ؟!)[1].

وإذا كان الراوي قابل في النصين السابقين بين الصفات الجنسية وترفعه عن تلك الرغبة مع ميشيل، فلقد عاد ومنحها صفة الجهل بصفاتها وفكرها، فيكفيها جهلاً ان تكون فرنسية باريسية، ولم تسمع عن جان بول سارتر، اذ يستغرب الراوي حينما تسأله عن سارتر فيقول: (... لكن سارتر أشهر من نار على علم.. وهو باريسي وانت باريسية ومتعلمة في باريس.. قولي.. الا يتعلمون الفلسفة بمدارس باريس؟!)[2].

ويشير الراوي عبر مطالعاته الشعر في لندن، إلى قصيدة الأرض اليباب لـ(تي. اس. اليوت) وليس ذلك التضمين اعتباطاً، انما يعمد إلى التركيز على الخواء الروحي لذلك المكان وخواء أرواح ساكنيه، فالراوي يرفض أخلاقيات ساكني محيطه (لندن) ويصر على الرفض بكلمة (لا) حتى تتحول صفة اليباب اليه لرفضه الانضمام لمنظومة الأخلاق التي تحكم ذلك المجتمع، لكنه في حقيقة الأمر يشير في النص إلى ماذكرناه عن جدب ذلك العالم الروحي وفقره. وهي لابد تشير للثنائية الضدية الشرق / الغرب اذ يصور الراوي حاله تلك بالقول: (الارض الخراب في اعماقي، الكلمات احجار والابداع اطلال، وانا اتسكع برحاب ملحمة الموت هذه، بعد ان نفخت فيها الروح كلمة قائمة تحيا في اعطافي، لا البشرية الملعونة جعلت "اليوت" يحتل مكان الله..لا.. مسخت الكلمات.. خثرت الأفكار، جعلت الشعر تراباً وحجارة..)[3].

فيبرر عناصر القسوة والخواء الروحي متمثلاً بتلك المجتمعات وساكنيها وبين الراوي حاملاً ثقافة الشرق وتراثها الروحي في إنسانيتها المفرطة وكما اسلفنا فلقد

---

(1) عورة الملائكة: 106.

(2) عورة الملائكة: 109.

(3) م.ن : 74. وينظر الصفحات 185، 186 فيؤكد تلك الفكرة اي النزعة المادية في كل من قابلهم .

تماهى الروائي مع الراوي ومع شخصية اكرم الخياط مشيرين إلى شخصية سمير العراقي فيما بعد، وهي على ايجازها في النص تمثل شخصية سمير نقاش.

إن تلك القراءة التي قدمها سمير نقاش في طرحه لصراع الشرق / الغرب جاءت لتأكيد الهوية بكونه عربياً شرقياً من جانب، ولتؤكد ومن جانب آخر فقر تلك الحضارة مقارنة بحضارة الشرق الممتلئة قيماً وأخلاقاً فيكفي ان تقف القوى الغيبية والروحانيات بالتضاد مع المذهب الوجودي ليوازي بين المتقابلين. واذا كانت صورة ميشيل قد تضمنت رؤى متعددة، فإن صورة زيفا اللندنية جسدت صورة شبقية حد الشذوذ، فهي متعطشة للجنس كما يراها الراوي، فيصفها قائلاً: (.. ذات ليلة هدمت، لكي ارضي زيفا جبال العالم الشامخة الشمّاء وتركت "...." في جوفها منذ الحادية عشرة وحتى ما بعد منتصف الليل، وانا اهدم نفسي وجبال الكون واحشو اذني بصرخات زيفا المجنونة، ثم حين تمت ملهاتها ومأساتي، همدت وهي تقول بكل بساطة..

- اني اسفة، فلقد اتعبتك!)[1].

ويستمر الراوي في تقديم صورة المرأة المدنسة التي جاءت كسابقتها وهي صورة دبورا صديقة زيفا بالصورة النمطية نفسها، فكلهن نساء عابثات لاغاية لهن سوى الجنس والاستمتاع، وان كانت أساليب طلب الممارسة تختلف قليلاً، اذ يأتي اسلوب دبورا اقل حدة وجرأة من زيفا صديقتها[2].

وإذا كانت دبورا تحاول ان تخفي رغبتها الجنسية بالتظاهر بحجج دون الافصاح عن رغبتها فإن راوية الحلو او الزوجة الخائنة كما وصفها الراوي تطلب من صديقها القروي المسلم خالد، بل وتتوسل إليه طلباً للرغبة، إذ يسرد الراوي علاقة صديقه خالد براوية الحلو عبر استرجاع الراوي لحديث خالد عنها قائلاً: (لايبالغ خالد كانت حكايته مع الزوجة الخائنة من نهاريا تؤكد هذا، البداية مكالمة تلفونية ضلت طريقها ووصلت إلى اذنيه "انني قروي مسلم" "وانا يهودية".. نهاريا.. "اعزب" "متزوج" انثالت كلمات الاسرة المعهودة " لكني كفيف" "وماذا يهم" "واذن" "لنتقابل بنهاريا" "وزوجك" "عليه

(1) عورة الملائكة: 86.

(2) م.ن: 89.

اللعنة" ..وتأكدت كانت تتوسل صوت شبق كمواء قطة في موسم تعلو فيه درجة حرارة غلمة الحيوانات لحد الغليان)[1].

لايحاول الراوي مجانسة العلاقة هنا وانما يعمد إلى رسم صورة الانحطاط، الذي تمثله تلك المرأة برمزيتها فزيادة على كون خالد مسلماً وهي يهودية فأنه اعمى لايستطيع حتى رسم صورة لها، فتقبل راوية بإقامة علاقة معه الأمر الذي سيتطور لاحقاً حتى تصل درجة التوسل به وهو غير آبه لها، ولاتكتفي راوية عورة الملائكة بتقديم نماذج عدة لصورة المرأة المدنسة بل ان الراوي يعمد إلى تقديم صورة غير سوية لأحدى نساء الرواية وهي رفقة تلك البولندية اليهودية القميئة . على حد وصف الرواي . التي كانت سادية الطبع مع رفيقها لوسيان الذي شكى حبها وتصرفاتها معه للراوي قائلاً: (كانت تطفئ السيجارة على جسدي، اتوجع بآهة مكتومة تصاديها ضحكة رنانة عذبة، صمت، تذلل يقابله تعالٍ متشامخ ثم حين تترى كلماتي الرخوة ينهار الصخر من الجانب الآخر وتصرخ "مجنون.. مجنون! ")[2].

من تلك الصور وغيرها رواية (عورة الملائكة) جاءت ذات خصوصية عالية في تقديم تلك الصور للمرأة، فلم نجد صورة واحدة سوية لأي امرأة، فحتى مليسا زميلته في الدراسة التي تردد كثيراً في اقامة علاقة معها، يصفها بالقول:(لكن مليسا، بالتاريخ الحافل، أليست ايضاً فضلات أكثر نتناً وعفونة ؟!)[3].

وفي ضوء ماعرضناه لنماذج ثنائية الصورة المقدسة للمرأة/- الصورة المدنسة لها، يمكننا القول ان اسحاق بار – موشيه كان الأوفر نصيباً في تقديم الصورة المقدسة للمرأة وقد يتعلق السبب بتأكيد الهوية الدينية والتنشئة الاجتماعية، التي اكدت في مجملها انتماءً واحداً للمنظومة الأخلاقية التي جمعت طوائف المجتمع العراقي باتخاذها الأخلاق معياراً في رسم تلك الصورة، وهو ايضاً ما كرسته نماذج سمير نقاش على قلتها وكذا الأمر مع سامي ميخائيل في تقديم مقترح لدراسة المرأة متمثلة في صورة القديسة فيكتوريا، اما تقديم صورة المرأة المُدنسة فيبدو ان اسحاق بار – موشيه ابتعد عنها نوعاً

---

(1) م.ن: 230

(2) عورة الملائكة: 74.

(3) م. ن : 250.

ما ليكتفي بالصورة الأولى ونعني القداسة. وقدم نعيم قطان صوراً نمطية للمرأة المُدنسة جسدتها المومسات لاغير، وكما اسلفنا سجلت صورة المرأة المدنسة خصوصيتها مع سامي ميخائيل وسمير نقاش، اذ ضمنت تلك الصور ابعاداً عدة ربما في مقدمتها طرح ثنائية الشرق / الغرب، والثانية محاولة تعرية الحركة الصهيونية بعّدها العدو الأول المسبب لأبعاد ابناء الطائفة عن وطنهم الام العراق.

ومن ضمن الثنائيات التي قدمتها النصوص الروائية صورة المرأة المتسلطة - المرأة المهمشة، ففي كل مجتمع شرقي يتمتع الرجل بالسيادة المطلقة على مستوى العائلة او المستوى الاجتماعي. لكن ثمة حالات نلحظ فيها محاولة المرأة فرض سيطرتها، فقد تختلف أسباب تلك المحاولة لكن نتائجها واحدة. وعلى هذا اختلف دور المرأة من نص إلى آخر مقارنة بدورها مع الرجل او مع المرأة ايضاً (فوجود الفروق لايعني غياب الدور، وتغاير الادوار لايؤدي إلى محو التأثير)[1]، ففي رواية (بيت في بغداد) يقدم اسحاق بار - موشيه صورة للمرأة المتسلطة التي تحاول فرض سيطرتها وهيمنتها على جميع افراد الاسرة بمن فيهم صهرها الجديد، فلقد (كانت عواشة امرأة بدينة ضخمة هائلة الجسم مخيفة الصوت، وقد كنا نعتقد ان كل من في بيتها يخافها من الرجال إلى الاطفال، واذكر ان منظرها وهي تسير في المحلة كما تسير العوامة في النهر، كان يحجب كل منظر اخر لضخامتها.. وقد فهمنا ان صهرها رفع راية العصيان وهو بعد في دارها فكان يريد لنفسه الحق في ان يكون الآمر الناهي لزوجته دون عواشة التي ظنت كما يبدو ان دور الصهر يكمن في مجرد الانضمام إلى حظيرتها بسكون وبدون مقاومة)[2].

ويقدم سمير نقاش صورة تلك المرأة المتسلطة عبر شخصية رجينة زوجة باباليوي في رواية (فوة يدم)، فهي زيادة على تسلطها لاتحترم زوجها بسبب عمله فتأنف منه وتطلب اليه ان ينام قرب المرحاض، فذلك مكانه الطبيعي - من وجهة نظرها - كونه نزاحاً ولايليق ان ينام بقربها، ينقل الراوي كلامها اذ تقول:

---

(3) ثقافة الثقافة عبر مطالعات وتعليقات، مجلة علامات، ج55، م14، محرم 1426هـ، مارس 2005:13.

(1) بيت في بغداد: 26 - 27.

(- حتى لو تغسلو بماي وغد، وتحكو بكاغد جام، هم مَ تغوح الغيحي منك، انا اعغف أش شاقلم من نزاح، جابوني ولطشوني بينو.. وبرضوخ يحمل فراشه إلى ذلك الموضع، رجينة ليست فقط لاتحترم فيه الرجل والزوج.. فهي ايضاً تستهزأ بحزنه وأساه)[1]. ويقدم الراوي صورة أكثر دقة لتسلط الزوجة التي نقلت صفتها إلى الابنة. فيقول واصفاً انتظاره لتناول الفطور (وضع "الريوق" على "الميز" منتظراً زوجته وابنته الملكتين المتعاليتين عليه، والمحظور عليه بخلاف كل شرع في الدنيا ان يمد يده لطعام قبلهما، حتى وهو صائم وعلى لحم بطنه)[2].

ويحاول الراوي في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) ان يوضح صفات زوجته ام عزيزة سليطة اللسان والثرثارة اذ تمثل نموذج المرأة المتسلطة التي لاتأبه لزوجها حتى في اشد حالات حزنه، فالمرأة هنا لاتمثل التسلط فقط، وانما فقدانها لأدنى متطلبات الحس الإنساني في تعاملها مع الآخر بوصفه إنساناً اولاً وزوجاً ثانياً، يؤكد شلومو صفاتها بالقول: (ان قوافل المطرودين تمضي الان في طريقها إلى ايران.. اما ام عزيزة المولولة حتى وهي في الباص المسرع فستظل تولول حتى في ايران، انها امقت ما اخترته في عمري.. تعكر على ضحكي وحزني وحنيني.. وتنغص حتى على وضعي من كل هذا علي في هذا الموقف الذي لم اختره... ان ام عزيزة تحرمني من هذا الموقف.. لاتترك لي ان اتذوق طعم هذه التجربة الجديدة الأخرى، وتفعم اذني بهذرها المعتوه، وتضع على رأسي تاج الثرثرة والهذيان المرصع بماسات شتائمها واللعنات!.. ام عزيزة عليك لعنة الله يا ام عزيزة)[3].

وتختزل رواية فيكتوريا تلك الصورة في شخصية الجدة ميخال، فلقد كانت سيدة البيت وصاحبة الأمر على اولادها الثلاثة (عزوري ويهودا والياهو) وزوجاتهم وابنائهم، ولاسيما بعد وفاة والدهم حتى اصبحوا يلقبون بأولاد ميخال، صور الراوي تلك الجدة عبر وجهة نظر فيكتوريا قائلاً: (كانت الجدة ميخال امرأة ورعة، وقد ركع لها الحوش بخشوع، واقسم الصغار والكبار برأسها وعندها تنهار اسوار الكذب)[4].

---

(1) فوة يدم: 13 – 14.

(2) م.ن: 60.

(3) شلومو الكردي وانا والزمن: 66 – 67.

(4) فيكتوريا: 320.

ولم يقدم نعيم قطان إنموذجاً للمرأة المتسلطة وانما المتسيدة تلك التي تدعو إلى احترام المرأة وتثمين عملها وواجباتها البيتية وعدم الانتقاص منها، اذ تجسدت تلك الصورة في شخصية فيروز الكنة في احد بيوت المسلمين من اصدقاء عائلة الراوي فلقد (كانت فيروز الزوجة الجديدة، اقوى شخصية من سابقتها. من البداية اعلنت انها صاحبة السيادة على المطبخ... ثم سرعان ما فرضت فيروز على الرجلين ان يتناولا الطعام معاً بصحبتها.. لم تكن فيروز ترتدي العباءة الا في الشارع.. الا انها رفضت رفضاً باتاً ان ترتدي الحجاب وان تغطي وجهها)[1].

يبدو واضحاً من النص السابق ان سمات جديدة تدخل في نسيج العادات للبيت العراقي، فما مظاهر التمرد على الملابس والجلوس مع عائلة الزوج الا احد تلك السمات الجديدة، وقد اشار اليها الراوي عبر قناعات تلك الشخصية التي مهدت لرسم صورتها فيما بعد. وفيما يتعلق بنماذج صور المرأة المهمشة فلقد جاءت قليلة مقارنة بنصوص صور المرأة المتسلطة ففي رواية بيت في بغداد قدم اسحاق بار – موشيه صورة للمرأة المهمشة في شخصية خالة جميلة ام كامل، اذ كان زوجها سكيراً ويشتمها دائماً كما انها لاتستطيع فعل شيء حيال تصرفات زوجها وزوج ابنتها ماري الذي يخونها دائماً[2].

وقد تمثل شخصية المرأة المهمشة جانباً من المقموع في المجتمع، فليس هناك ما هو اصعب من تهميش إنسانية الإنسان ولاسيما مع أسرته، فكيف الحال اذا كانت الأسرة اخوة ثلاثاً يجعلون من الاخت خادمة وحبيسة جدران البيت لامبالين بحياتها وهي تضيع مقابل تمتعهم بكل العلاقات التي يبيحونها لأنفسهم، هذا ما تقدمه رواية نزوله وخيط الشيطان مجسداً في شخصية آمنة بنت شكر التي قارنت حالها بحال جارتها الهندية كُرجيي ناتي التي تزوجت بالإيراني خوشي قائلة: (ويوم تزوجت جارتنا الهندية بالإيراني ادركت انا اني احيا حياة قجغ وامارسها في ساحة مزروعة بحقول الغام... وخروفي التعس كنت علمته كيف ينطح نطح الحائط فأنكسر قرنه، والديك مريض بالخيلاء

---

(1) وداعاً بابل: 88.

(2) بيت في بغداد: 280 – 281.

يستفحل داؤه، تهرب منه دجاجاته.. وانا امرأة إنسانة.. وضعوني مع حيوانات.. ديك ودجاجات وخروف، "واطش الدكّة" واحضر "الجت".. اني خادمة حيوانات)[1].

وتشابه صورة آمنة صورة نجية في رواية فيكتوريا (فرغم كونها زوجة عمدة الحوش فقد كانت تتصرف كخادمة منبوذة)[2]. ينطبق هذا التهميش تماماً على ماقدمه نعيم قطان في وداعاً بابل، اذ قابل بين السمات التقليدية للبيت العراقي وسمات الحداثة التي غزته عبر شخصيتي فيروز المتسيدة وضرتها أمينة، التي كانت كالخادمة في بيت زوجها وعائلته فكانت هي مغيبة عن الوجود الأسري، اذ (اعتادت بعد الظهر مباشرة ان تعد طستين من الماء، الأول لزوجها والآخر لحميها فهما يحبان ان يعودا إلى البيت فيغطسا قدميهما في الماء الدافئ شتاءاً والبارد صيفاً، لم يحدث مرة ان تناولت طعامها معهما.. كانت تتغدى في المطبخ قبل عودة الرجلين حتى تتفرغ للاعتناء بهما.. فإذا جلسا إلى المائدة وقفت طاردة الذباب المحوم حول الصحون او مروحة عليهما بمروحة صغيرة كي لايعرفا)[3].

وبناءً على ماسبق، يمكننا القول ان نصوص صورة المرأة المتسلطة / المهمشة وان كانت قليلة لكنها عكست سمات المجتمع العراقي في تلك المدة، مما يؤكد تشابه المنظومة الاجتماعية لكل الطوائف، وإن الروائيين من ابناء الطائفة نقلوا أهم سمات البيت العراقي بتفاصيله، وهو ما يعكس عمق الانتماء.

---

(3) نزوله وخيط الشيطان: 211.

(4) فيكتوريا: 9.

(4) وداعاً بابل: 88.

المبحث الثالث

النزوع الإنساني

ونعني به مجموعة القيم الايجابية والسلبية والتي تتعلق بالبعد النفسي في الإحساس والرؤية، ولانقصد به النزعة الإنسانية التي تتخذ من الإنسان محورا لها، والذي تجلى في طروحات الفكر التنويري، أي بدايات عصر الحداثة، ولما كانت الإنسانية (مذهب ينادي بمبدأ ان الإنسان هو القيمة العليا ولايمكن ربط قدره بقانون الهي او طبيعي او تاريخي يكون اعلى منه)[1] .

فلقد جاءت الميول نحو العقيدة الإنسانية عند الروائي في التطور النسبي لمنظومة قيمها[2]، والدفاع عن حقوق الآخر من هذا المنطلق (لا يرتبط بمصالح أفراد او إمبراطوريات بل هو دفاع عن مبادئ وقيم يكتسبها الروائي أساساً من المعرفة الحقيقية (بـ) الثقافات الأخرى)[3]، لذلك توجب على الروائي ان يكون عابراً للأسطورة والدين والعقيدة السياسية والايديولوجيا بأنواعها [4]. وفي ظل ذلك يتعرف القارئ (على الآخر ويفهمه من خلال الأعمال، وبالتالي فحين يقابل القارئ هذا الآخر فأنه يكون قد تعرف عليه من صفحات العمل الأدبي الذي قرأه وذلك مما يقرب بين أبناء الجنس البشري في علاقة إنسانية سليمة) [5].

---

(1) فلسفات عصرنا تياراتنا ومذاهبها اعلامها وقضاياها، ترجمة إبراهيم صحراوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2009 :503.

(2) ينظر الرواية فردوس العصر، فتحي امبابي، ضمن كتاب الرواية قضايا وافاق، كتاب دوري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع2، 2009: 273.

(3) نقد دوريس ليسينج للحركة الاستعمارية في روايتها العشب يغني، د .صلاح عبد نفيلي، ضمن كتاب الرواية قضايا وافاق، كتاب دوري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع2، 2009: 28

(4) ينظر الرواية فردوس العصر : 273.

(5) نقد دوريس ليسينج للحركة الاستعمارية في روايتها العشب يغني: 29.

إن دراستنا للنصوص الروائية التي تتجلى فيها أمثلة النزوع الإنساني تقترب كثير من مشروع ثقافة الثقافة (**)، ذلك المشروع الذي ينطلق من الاعتراف بالآخر ومنجزاته ومحاورته ولا يتم الا في مجتمعات تؤمن بثقافة الحرية، لذلك جاءت دراستنا في التصنيفات الايجابية والسلبية التي عرضتها النصوص انطلاقاً من ذلك المنظور، كما ان دراستنا عن روائيي أبناء الطائفة اليهودية تدخل في صلب موضوع ثقافة الثقافة، (فهي دعوة لقبول الآخر وعدم النظر اليه نظرة دونية ومن زاوية ضيقة لمنع محاولة تجريده من مصداقيته، بالإفادة من مساحة الخطاب التي نشتغل عليها)[1]. وعلى قاعدة تلك الدعوة، ولتدعيم اسم مشروع نظافة الثقافة (لغة الحوار وفهم الآخر هي اقصر الطرق وافضلها للعيش الآمن بين الثقافات رغم اختلافها)[2].

لقد قدمت النصوص -قيد الدراسة- ظاهرة النزوع الإنساني لتكشف ابعاداً من ذوات كتابها ككيانات حقيقية، تحاول – من وجهة نظر كتابها - قدر المستطاع تقديم صورتها التي شوهت وظُلمت على مدى عصور، على ان ذلك لا يعني تقديم القيم الايجابية صفة ثابتة فيهم مقابل قيم سلبية ثابتة في الآخر، انما هي حالة عرض في ظل ظروف ومتغيرات أثرت على الذوات والآخرين في الآن نفسه، لكونها حالة طبيعية تسود في كل المجتمعات في الحروب والأزمات والكوارث. وعلى ذلك لا يمكننا اتخاذ موقف ثابت ذي بعد واحد وتعميمه كظاهرة اثر حادثة معينة، فهو يقود إلى انغلاق الفكر وثباته وعدم مغادرته للماضي اثر مستجدات حاضرة قد تكون ضاربة في اساس الحادثة السابقة (*).

(**) وهو المشروع الذي نوقش في الملتقى الاول للمثقفين السعوديين الذي انعقد في الرياض من 11-3 شعبان 1425 هـ الموافق 25-27/9/2004 وقدم فيه د. غازي عبد الرحمن القصيبي محاضرته حول ثقافة الثقافة، لكن للاسف لم يلق المشروع شهرة خارج المملكة ولاشك انه سيلقى نصيبه في المستقبل نظراً لطروحاته القيّمة التي تتخذ من الحرية والعدالة اساساً في تقديم مشروعه الحضاري للمجتمع العربي على وجه الخصوص. لمزيد من التفاصيل ينظر: حول ثقافة الثقافة. مجلة علامات، ج55، م 14، محرم 1426، 2005: 8.

(1) اشكال التخييل من فتات الأدب والنقد، د. صلاح فضل، سلسلة ادبيات، مكتبة لبنان ناشرون، ط1. 1996: 136

(2) نقد دوريس ليسينج للحركة الاستعمارية في روايتها العشب يغني: 40 .

(*) مثال ذلك ما تجسد في الاذهان منذ ربطت اليهودية بشخصية شايلوك اليهودي بوصفه مرابيا حقوداً حتى يومنا هذا، وكذلك ربط الاسلام بالارهاب بعد احداث الحادي عشر من سبتمبر، فإذ ما سُلم بثبات تلك الصورة فلابد اننا سندخل في حرب كونية (حرب اديان) لا تبق ولا تذر .

لقد تعددت النماذج المقدمة في كلتا القيمتين - ونعني القيم السلبية والايجابية - اذ يتجلى النزوع الإنساني وابعاده لا في نماذج الإنسان بل حتى في نماذج الطفل والحيوان. فنجد ذلك النزوع تجاه الإنسان والآخر، ونعني به اي إنسان، في رواياتنا قيد الدراسة، منها ما تقدمه رواية نزوله وخيط الشيطان عن البعد الإنساني في علاقة سعدية بأختها لطيفة، اذ آثرت سعدية ترك كل ما تملكه من مال لأختها لطيفة بعد ان قررت الزواج بكريم عبد الوهاب، يقدم الراوي ذلك النزوع عبر حوار الام فرحة غاوي عند توديعها لأبنتها سعدية وهي تهم بالخروج من البيت :

(- بنتي .. فلوسك .. نسيتيها .

فألتفتت ومسحت عن وجنتها دمعة أُخرى ..

- لا يوم .. مَ نسيتوها .. قد خلياها للطيفة .. انا مَ معتازايي .. يمكن هيي اتغيدا .. تنفعا بلكي تقدغ تتزوج بيها ؟!

الف دينار ويزيد في الحصالة .. جمعت بطلوع الروح ..

- طول عمغك .. حنيني ويجيكي خطيبي)[1] .

واذا كانت الاخت قد عطفت على اختها بوصفها قريبتها فإن شلومو الكردي قد اظهر رأفة ومساعدة للإنسان الغريب الذي لم تكن له سابق معرفة به، اذ وجد شلومو الكردي صبياً مغمى عليه في باب الكنيس الذي يرعاه فقام بمساعدته وترفق به، فيصف ذلك الصبي والحال الذي وجده عليها :

(كان اسمه ناجي باريزات، وجدته مرتدياً ثياب امرأة بدوية منطرحاً عند باب الكنيس وكأنه ينازع الرمق الاخير.. صبي في نحو السادسة من عمره، كلمته بكل ما اعرف من لغات فكلمني بلهجة يهود بغداد .. فتحت باب الكنيس وانا اتلفت حولي.. وحين لم اجد احدا غريباً ادخلته، اومأ لي بالاشارة بأنه ظامئ وجائع، سقيته واطعمته مما كان متوفراً في خزانة الكنيس)[2] .

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 338.

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 290 .

وقد يتوارى النزوع الإنساني مع شلومو الكردي لانقاذ عائلة حسن بوزوك من الموت جوعاً خلف الدين، اذا لم يكن متأثراً به في الاساس، اذ يحاول البطل شلومو تجنب احراج تلك العائلة لقبولها الطعام منه قائلاً: (حاشى لله! فالجار للجار وقد اوصى نبيكم بسابع جار..)[1] .

وقد بلغ الامر بشلومو بعد ان شاهد موت ابن العائلة جوعاً في بيتهم إلى ان يحرم عائلته من العشاء ليذهب ويقدمه لأهل الفتى الميت في بيتهم، فيحذر اهله من تناوله قائلاً :

(اتركوا الطعام! اقسمت الا يمد احدنا يده إلى هذا الطعام !

نهضت حملت صينية مطنبة .. وقشنك حملت الصينية الثانية، لم تضيع وقتاً اخترت طعاماً خفيفياً قدر الامكان، استبعدت الاطعمة الضارة بالمعدات الخاوية، قلت لقشنك :

– اتبعيني !

حدقني الجميع بنظرة متسائلة، فقلت :

– منذ الان ستشاركنا عائلة بوزوك الطعام، حتى يفرجها الله [2] .

ويعد الحفاظ على الأخلاق والتمسك بالقيم وعدم الادعاء ضد الآخر بالكذب والبهتان احد مظاهر النزوع الإنساني في وقت كانت الشخصية تحتاج فيه إلى ما يبرئ موقفها، وهو ما تجسد في رواية (الرجس)، اذ يستاء الراوي / البطل كثيراً من موقف قريبه عند التحقيق حينما وصف الرجل الذي قابلاه على جانب الحدود اللبنانية بقسوته وتهديده ووصفهم بالقتلة، فيؤنبه الراوي قائلاً:

(– ثم ظهر القروي فجأة، انا مت بجلدي عندما رأيته .. لكنه كان ودوداً طيباً .

...

---

(1) م.ن: 324 .

(2) م.ن: 323 .

- ثم بخبثك بصقت على تلك الطيبة .. كذبت على القروي وظلمته .. قلت للمحقق انه سمانا قتلة وهددنا بالمسدس ثم سلمنا للدورية ...)[1].

وقد يأتي النزوع الإنساني عبر تعالي الشخصية عن الاحقاد وتساميها إلى درجة اكبر من اي حقدٍ او ضغينة، وهو ما قدمته رواية (فكتوريا) في شخصية معتوق نونو الذي يحاول اخبار اخته نونة بمقتل زوجها في الحرب لكن خوفه من استهزاء والده بعاهته جعلته يتردد وهذا ما دعا ميخال جدة فكتوريا إلى تشجيعه في الذهاب لأخبار اخته ووالده، معتقدة ان البغضاء هي السبب في عدم ذهابه فيجيبها: (انها ليست البغضاء يا أم يهودا، بل اخاف ضحكة ابي، انت تعرفينه يا أم يهودا حتى الشيطان لايطيق ضحكة كهذه وانا لست شيطان .. صمتت ميخال وتأثرت كثيراً، ان زوج نونة نونو الذي لا يتذكر اسمه احد يحظى بهذا الموقف الإنساني العميق من إنسان كان المفروض ان تكون نفسه مسممة بالأحقاد)[2].

ان ما قدمه النص السابق يندرج تحت النزوع الإنساني تجاه المرأة بوصفها اختاً، كما وجدناه مع سعدية في رواية (نزوله وخيط الشيطان) ومعتوق نونو في رواية (فكتوريا)، وقد يكون ذلك النزوع تجاه المرأة الغريبة وليست القريبة، اذ يظهر التعاطف والرأفة بها إلى ابعد الحدود، حين يعمد شلومو إلى ايواء الماس، ابنة التاجر المقتول، في بيته بعد معرفته بحملها اثر بقائها وحيدة في بيتها المتهدم، فقد لام نفسه، على الرغم من رفضها القاطع مغادرة بيت ابيها، لأنه لم يأت بها منذ البداية، وينقل الراوي ذلك التأنيب لنفسه عبر حواره مع اسمر:

(- لقد كان يجب ان نحمي الفتاة يا اسمر، كان يجب ان نصر على الاتيان بها إلى هنا، لكننا تركناها بعد رحيل والدها تعيش في الشارع، فأرتكبنا بذلك خطيئة لا تُغفر .

- انت تحمل نفسك فوق طاقتها يا أبا سلمان .

قلت غاضباً وجازماً ..

---

(1) الرجس: 92 .

(2) فيكتوريا: 104 .

– الحق اني حملت نفسي اثماً فوق طاقتي، اذ تركت هذه البنت المسكينة تحيا تحت رحمة الشارع ومخاطره الجمة .

فتساءلت ..

– وماذا تنوي ان تفعل الان ؟

– سآتي بها حتى لو تشبثت هذه المرة بحائط المبكى)[1].

ويقدم اسحاق بار – موشيه تعاطفه مع المرأة عبر رهافة إحساسه التي وصلت به درجة البكاء على مصيبتها، فهي قريبة والده واثاره منظرها وهي تبكي جريمة قتل ابنها من زوجته وعشيقها، اذ تقف عاجزة عن فعل شيء، فيصف إحساسه بمعاناة تلك المرأة لحظة بكائها، بالقول: (... وقد انتبهت في تلك اللحظة والدنيا ظلام... ان خالة حبيبة كانت تبكي .. دموعها كانت تسيل من وراء نظاراتها السميكة وتبلل صدر فستانها .. مثل هذه الدموع وهي تأتي من وجه عجوز يكلله تاج من الشعر الابيض، ليست من الامور التي يمكن ان يرتاح لها اي شخص وقبل ان انفجر بالبكاء هربت من المكتب الذي كنت اذاكر فوقه وذهبت إلى المطبخ احاول ان احتمي بأي كان ... وهكذا مكثت في المطبخ وحدي اشهق ببكاء شديد وارغب من كل قلبي الا يصل صوتي إلى اسماع والدتي) [2].

ولأن النزوع الإنساني يتجلى في الإحساس المرهف للفرد الذي ينظر إلى الآخر بعين المحبة واحترام إنسانية الإنسان، فلقد قدمت رواية (فريدة) ذلك التعاطف مع الخادمة انيسة التي كانت تعيل ابنتها الارملة وطفليها، اذ تعمد فريدة البطلة إلى ان تهب قطعا من ملابسها إلى تلك البنت الارملة تعاطفاً معها ومع امها حيث (اعتادت ان تضع كل يوم قطعة من ملابسها على السرير وان تطلب من انيسة اخذها إلى ابنتها، لم تكن ترشوها فهي واثقة من ان انيسة تحبها مثلما تحب ابنتها، وتريد لها الحماية التي كانت تتمناها لنفسها)[3].

وتبدو نزعة التسامح والحُلم التي قابل بها راوي (وداعاً بابل) أكثر سمواً ورقياً حيث قدم مساعدته لزميله المسلم المتطرف الذي كان يعمد إلى مضايقة الراوي دائماً، فيصف

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 331.

(2) ايام العراق: 213 .

(3) فريدة: 157 .

الراوي ذلك الموقف بالقول: (اشفقت عليه.. تركته ينقل وظللت اعرض اوراقي امامه بأفضل ما اقدر عليه.. لم يعرف كيف يعبر لي عن شكره بعد ذلك.. لم يجرؤ على مخاطبتي مباشرة فتوجه إلى نسيم ليعبر له عن امتنانه لي)[1] .

ويعمد الروائيون إلى تقديم نماذجهم التي تتكىء على النزوع الإنساني في بنيتها، ومن ثم في بعدها الحركي في النص، اذ تأتي اعاقة الراوي في رواية (عورة الملائكة) بسبب محاولته انقاذ طفل من دهسه بسيارة، بيد ان المحاولة تفشل، اذ يموت الطفل وتبتر ساق الراوي. يقدم الاخير ذلك الحدث عبر قائلا: (أفلم اعجز عن انقاذ الطفل من بين اقدام وحش آلي يقوده وحش بشري ؟! .. لقد مات الطفل وفقدت انا رجلي اليسرى)[2] .

ويتخذ التعامل مع المجنون وحفظ كرامته واطعامه واكرامه ذلك النزوع الإنساني، ففي رواية (بيت في بغداد) يقدم الراوي صورة الجد الطيب الرافض للاستهانة بالمجنون والاستهزاء، حتى بعد ان سرق أحذية الاطفال، فيقول بلهجة قاطعة للعائلة، بعد ان اخبروه بسرقة المجنون أحذية اطفالهم: (لاسؤال ولا استفسار . ابداً، اذا عاد حمروش فقدموا له الطعام والعون مثل كل مرة، مسكين الخايب، ومن الجائز انه سيعود فيضع الاحذية عند مدخل الدار .. الا اننا يجب الا نتعرض له ولو بكلمة واحدة ..)[3] .

ويبدو ان اسحاق بار – موشيه قد اكد ذلك النزوع الإنساني بأسلوب ارتبط بطبيعة من شخصيته المرهفة التي تشعر بتعاطف تجاه ادنى الموجودات حتى بأناس لم يرهم مسبقاً. وعلم بوجودهم فقط، من ذلك ما يصوره إحساسه بالبدو الذين رُحلوا من مناطق سكناهم القريبة من نهر دجلة، اذ أُجبروا على الترحيل ليلاً خوفاً من الفيضان مما اضطرهم إلى تركها فيقول: (.. هي بالنسبة لهم كل شيء . بيوتهم التي يعيشون فيها مع حيواناتهم وادوات عملهم، الا يموتون غماً وكمداً وهم ينقلون هكذا كالمواشي عند منتصف الليل إلى اماكن بعيدة ينامون فيها تحت السماء؟ تذكرت ما قرأته في الصحف عن تلك النكبة الهائلة فشعرت بشئ مؤلم غريب يشبه طنين اجراس بعيدة في اعماق

---

(1) وداعاً بابل: 137 .

(2) عورة الملائكة: 46 .

(3) بيت في بغداد: 57

نفسي، كيف يترك الناس بيوتهم؟ كيف يجبرون على تركها هكذا؟ ولم افق من تأملاتي الا حين اصبحنا في مكان بعيد نسبياً عن الدفرة)[1].

ولما كان (بعض ابطال بار – موشيه يشعرون بأن مسؤولية اعادة الامور إلى نصابها ملقاة على عواتقهم) [2]، فلقد بلغ الامر بالراوي ان لام نفسه على كل مشاهد القسوة التي شاهدها في حياته لأنه لم يكن باستطاعته فعل شيء، ويقدم كل تلك الصور عبر تداعيها في مخيلته . اثر مشاهدته صبياً يقطع رأس عصفور ويرميه في الشارع، قائلاً:

(مرت امامي في شريط منتظم صور متلاحقة متراكضة، ماري تصلب نفسها، امرأة عمي تموت وهم يخرجون من جوفها طفلها الميت، صبي البّناء راقد على ظهره والبنّاء ينهال على قدميه ضرباً بالعصا في يوم مطير مثل هذا اليوم، الدجاجة يذبحها صبي الحداد بقصبة رفيعة، وعندما انتبهت إلى خطورة ماحدث كانت رأس العصفور المقطوعة امامي تماماً والعين التي تواجهني مفتوحة بعناد وثبات.. خيل إليّ ان رأس العصفور تصرخ بوجهي وكان بأستطاعتك ان تمنع الجريمة فلم تمنعها وانت شريك فيما حدث الان) [3].

ويبدو النزوع الإنساني متغلباً دائماً في شخصية راوي اسحاق بار – موشيه الذي، لشدة عطفه ورقته، يتسامح مع الشرطي الشرير عبده حين كان الآخر لا يمل من طلب المال من الراوي إذ كان لايتوانى في اعطائه كل ما لديه، على الرغم من ان ذلك الشرطي كان منبوذاً او مكروهاً من قبل الناس، الا ان الراوي شعر بتعاطف معه وشفقة لا يعرف مصدرها، حتى بلغ الامر بذلك الشرطي الذي يخيف الناس ان يلين ويشكو همومه للراوي فيقول:

(- اياك ان تظن انني شرير اياك .

- ابداً لا اظن انك شرير .

---

(1) بيت في بغداد: 358 .

(2) اسحاق بار – موشيه في مرآة الصحافة والنقد، د. محمود عباسي، مجلة الشرق، ملف لاحياء ذكرى اسحاق بار – موشيه، ع 4، م 33، تشرين الاول – كانون الاول 2003: 166 .

(3) ايام العراق: 226 .

- انني في ساعات همي (....) على الدنيا كلها (...) على الناس كلهم، رح إلى بيتك، انت ولد طيب .

وفي هذه المرة عدت إلى البيت وقد توسع السر الذي اخفيه، وفي نفس الوقت كنت اشعر ان شيئاً ما يربطني إلى هذا الإنسان الخشن الجاف او الجلف، والعدواني النزعة، برباط قلبي لا يمكن وصفه او تسميته)[1].

وقد يؤدي رهافة الإحساس العميق للراوي بأن يتأثر بمجريات الاحداث حتى يصل إلى حالة من الهذيان او الهلوسة، يتماهى فيها مع ما حصل، اذ تحدث امامه جريمة قتل الاستاذين المصريين ممن يحاضرون في كلية القانون في العراق من طالب عراقي ينتحر على اثرها بعد قتلهما، فلقد ظلت بقعة من دمائهما في مكان الحادث وتركت اثرها في نفسية الراوي الذي وصفها بالقول:

(كانت البقعة الداكنة تسير امامي على رصيف الشارع في كل مكان انظر باتجاهه، كنت اتحاشى الوقوف لئلا اقف فوقها بقدمي، قلت في نفسي ان مكان البقعة الداكنة هذا هو مكان مقدس فقد وقع هنا اعتداء على شخصين جاءا من بلد بعيد لكي يقدما خدماتهما للطلاب.. انهما ضحيتان.. وظلت عيون الضحيتين تلاحقني ساعات عديدة ذلك المساء حتى نمت، الا انني لم انم فعلاً، فقد كنت اجلس عند البقعة الداكنة الغريبة الشكل طوال الليل اتطلع فيها مرة والغصة في حلقي، واحول عيني عنها والدموع لا تريد ان تهطل منها)[2].

وما يلاحظ على الروائي هنا أن غايته ليست (وصف جو محلي معين او تصوير شخصية نموذجية لجالية او مجتمع ما، اذ ان شخصيات قصصه شخصيات عامة يمكن ان تعيش في كل مكان وفي كل زمان)[3]، ومن الجدير بالذكر، أن النزوع الإنساني كان اهم صفات شخصيات وأبطال الروائي اسحاق بار - موشيه، فلقد وظف كل ما لديه من علاقات لتقديم المساعدة لكل من يطلبها وهذا ما اكده كتابه (مصر في قلبي)، حين قدم

---

(1) ايام العراق: 249 .

(2) م . ن: 136 - 137 .

(3) اسحاق بار - موشيه في مرآة الصحافة والنقد: 167 .

مساعدة لأحد الاصدقاء من العرب المسلمين في تشخيص حالته المرضية، فلقد اجاب المريض حين سأله عن امكانية مساعدته: (ان حظك حسن يا صديقي، فأنت تستطيع ان تكتب رسالتك وصياغتك للموضوع بالعربية، اذ ان الطبيب الصديق درس الطب في بغداد ويعرف العربية كأحد ابنائها، وهو سيقوم بدراسة الحالة بالسرعة المطلوبة ويوصيك بما يراه، فهل تستطيع ان تنظم تاريخ المرض وتطوره ونتائج كل فحص ونتائج العمليتين، فأبعث لك بكل هذه الاوراق إلى الطبيب الصديق؟ .. وقد قام بما طلبته منه فجاءني برزمة من الاوراق، وقمت بأرسالها إلى الطبيب الجراح مير ساسون ...)[1].

وإذا كانت تلك النصوص السابقة قد وضحت النزوع الإنساني تجاه الآخر (الإنسان والمرأة والطفل والمجنون)، فإن نصوصا أُخرى ستقدم ذلك النزوع تجاه الحيوان والرأفة به، فطبيعة الإحساس المرهف الذي تتمتع به الشخصية قد طغى على سلوكياتها، حتى أثر بالتالي على بعدها الحركي في النص، كما اشرنا سابقاً، وبسبب من ذلك النزوع الإنساني المرهف، يفشل زواج ناجي شاؤل، اذ آثر ترك عروسه في ليلة زفافه لينقذ كلباً غرق في حوض للقاذورات. ويصف ناجي ذلك الحدث ومقارنته الإنسانية بين حال الكلب وانقاذ روحه وبين عروسه التي تنتظر فيقول: (تناهى عويل من اسفل كان بكاء أكثر منه نباحاً، لم يشتد بعد صوت الكلب الجرو، لم يعد نباحاً محضاً، وهو يطلقها صرخات مذعورة ممطوطة منهوكة مثل تعديد ثكلى عندئذ لم ينفطر قلبي لكنه سال " عبالك فصوص (مَن السما) " متحجرة، امخلايي على نار قتسلق.. عندئذ ايضا تدلى الميزان.. امامي مع كفتيه، انقاذ حياة ام اطفاء شهوة؟!... والبوبي يصارع لججاً متخثرة تمتص طاقته قطرة قطرة.. مخلوق يلفظ انفاسه تحت قدمي.. وبحثت في ارجاء حديقتها .. اين وسيلة الانقاذ؟! "اصمد يا كلبي المسكين فسآتيك في الحال" كالصاروخ ...)[2].

ونجد النزوع الإنساني نفسه في رواية (فوة يادم)، اذ ينقذ النزوع هذه المرة الحيوان معنوياً، فبسبب من إحساس حجي حمزة بحاجة الحيوان الغريزية إلى حماراتان او حمارة تبدأ ازمته النفسية وصراعه المادي مع اقارب شريكه المتوفي على المال الذي اشترى به الحمارة، عبر تحايله عليهم فيقول متألماً على الحمار: "حتى الزمايل هم دتجر نفس" لكنه

---

(1) مصر في قلبي: 99 .

(2) نزوله وخيط الشيطان: 175 .

يتحسر فجأة "بلاكت ناقصهم زمالة.. يعني بس احنا اوادم والله خالقنا؟ .. لعد هذوله المساكين مو الله خالقهم؟! "[1].

لقد عرضت تلك النصوص جانباً من النزوع الإنساني تجاه الحيوان بغية انقاذه من الموت حقيقة كما في رواية (نزوله وخيط الشيطان)، ومعنوياً كما في رواية (فوة يادم)، وتعرض رواية (ايام العراق) جانباً من ذلك النزوع عبر تعلق الراوي بخروف العيد، الذي جلبته العائلة لذبحه في ليلة رأس السنة، اذ صّير الراوي من ذلك الخروف صديقاً له يخاطبه ويطلق عليه اسم (جميل)، فيقول واصفاً إحساسه بذلك الحيوان: (جميل يفهمني وانا احادثه، انه يهز رأسه ويضرب كفي بحنكه، يداعبني او ليحتج عليّ، عيناه تتطلعان فيّ وكأنهما تريدان ان تقولا لي شيئاً، ورأس السنة يقترب بسرعة والجو يكفهر احياناً او تنتابه احياناً أُخرى حرارة فجائية شديدة وقصيرة معاً.. قررت ان اغيب عن البيت عندما يقع الحادث.. ففي العادة تقام طقوس الذبائح في الصباح الباكر.. وحلت الليلة المخيفة وانا في البيت.. داهمني سهاد وصداع في الساعات الاولى من الليل.. ولم افق في الصباح الا بعد ان افاق الجميع بوقت طويل، ففهمت للحال ان جميل قد اصبح في العالم الآخر.. جميل الذي كان في مثل هذه الساعة يثغو بفرح، ويقفز من هنا إلى هناك، فلم اسمع له صوتاً .. وقد ظل صوت ثغاء جميل يتبعني في الليل وفي النهار مدة طويلة)[2].

وقد تأتي تلك الظاهرة كحالة من الانسجام الروحي بين الطيور والعصافير والإنسان، اذ ان شفقة الام الكبيرة في رواية (بيت في بغداد) تجاه الطيور تجعل بينها وبين تلك الطيور والعصافير علاقة من الالفة والتفاهم، فتعتاد سلوكاً خاصاً في تعاملها مع تلك الطيور، ولاسيما عند اطعامها فلقد كانت تجلس في الشمس وفي يدها رغيف خبز (تقوم بقطعه إلى قطع صغيرة جداً ثم تضع على كتفيها قطع الخبز وتمد ذراعيها إلى الامام في انتظار واجم صامت.. بعد دقائق قليلة كانت الطيور والعصافير تهبط بأنتظام فتحوم حولها وحول يديها وتلتقط من كفيها قطع الخبز الصغيرة.. كانت تجلس كالتمثال والطيور تتحلق من حولها وتحط على رأسها وذراعيها وكفيها وتأكل حتى لا يبقى من قطع الخبز الصغيرة شيء ثم تذهب الطيور، تختفي)[3].

---

(1) فوة يادم: 34 .

(2) ايام العراق: 284 – 285.

(3) بيت في بغداد : 74 .

اما القيم السلبية التي رصدت في النصوص فلقد جاءت بسبب من غياب ذلك النزوع الإنساني واحلال قيم لا إنسانية في التعامل مع الآخر، انطلاقاً من حالات التعصب والتطرف، فقد (يمتد الغضب والازدراء إلى انكار ان الطرف الآخر يشكل جماعة (دينية) مشروعة تتمتع بأي حق جماعي في تقرير المصير إلى انكار اعمق لحق الطرف الآخر ذاته في اعتبارات اساسية تتعلق بكرامته وبقائه)[1]، بمعنى مصادرة إنسانية الآخر عبر وسائل عدة واهمها الاستئصال الوجودي الذي يعني (استئصال الآخر من الوجود، القضاء عليه تماماً.. وذلك بقتله او اعدامه او تسميمه او اغتياله.. وهي اقسى صيغة تكشف عن موقف عدواني قاس، وتعلن عن روحية بليدة)[2].

وبحسب ما تعرضه الروايات فلقد كانت ظاهرة النزوع الإنساني السلبي متمثلة بصيغتين لمحو الآخر وهما:

- الصيغة المادية: وتعني محو الآخر عبر قتله - اي تصفيته جسدياً - وهو ما تمثل بحوادث الفرهود

- الصيغة المعنوية: وتعني اتباع اساليب قاسية في معاملة الآخر تترك اثرها النفسي الذي يقارب حالة الاستئصال من الوجود، كالاعتقال والتعذيب والترهيب او قرار اسقاط الجنسية وغيرها.

وفيما يتعلق بالصيغة المادية، شكلت حادثة الفرهود حجر الزاوية في ماضي أبناء الطائفة وحاضرهم في جل نتاجاتهم، تلك الحادثة التي لوحت بشق النسيج العراقي لأطياف الشعب كافة، وبسبب من فشل الحركة القومية في العراق وهروب قادتها، انهار الحكم، حتى عاد الوصي على العرش في اليوم الذي صادف فيه احد اعياد أبناء الطائفة الذين خرجوا للاحتفال، فظن بعض الجنود انه احتفال بفشل الثورة، فأخذوا بالاعتداء على أبناء الطائفة الذين خرجوا فقتلوهم وجرحوهم.[3] على ان ذلك لا يعني اتهام كل المسلمين او قبولهم بتلك الحادثة، اذ ينفي ساسون سوميخ المؤرخ العراقي الاصل ذلك

---

(1) الامة والدين في الشرق الاوسط: 86 .

(2) الآخر في القرآن، غالب حسن الشابندر، مركز دراسات فلسفة الدين، وزارة الثقافة، بغداد، كانون الثاني 2005: 48

(3) ينظر: الاديان والمذاهب بالعراق: 154 .

بالقول: (جدير بالذكر ان كثيراً من المسلمين الذين كانوا جيراناً لليهود في المناطق القديمة ببغداد قد دافعوا عن اليهود ولم يترددوا في توفير الحماية لهم، رغم الخطر الذي كان يحدق بهم هم انفسهم بسبب ذلك) [1]، فتأكيد حالة التلاحم والتضامن الإنساني من قبل الطوائف الأخرى، انما هي في إحدى صيغها دعوة لنشر ثقافة التسامح والتعايش ونبذ التفرقة للحفاظ على اهم سمات المجتمع العراقي في ثراء تنوعه وتعدده الثقافي .

وكما اسلفنا في مقدمتنا عن مشروع ثقافة الثقافة فلا ينبغي النظر برؤية احادية ضيقة للامور انما هي طريق للحوار، والنظر للاحداث من زاوية الروائي إلى الواقع فعلى سبيل المثال حادثة الفرهود التي قدمتها النصوص الروائية بدءاً من الاشارة اليها كحادثة، وهو ما وجدناه في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن)، ورواية (وداعاً بابل)، او السرد عنها بوصفها الحدث المركزي للرواية، وهو ما وجدناه في رواية (يومان في حزيران). أما في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) يقدم سمير نقاش حادثة مقتل زوجته الاولى اسمر في حادثة الفرهود، اذ يصور وحشية قتلها وهي ذاهبة للبحث عن زوجها شلومو في تلك الظروف، فيقول: (اجتازت اسمر بعبائتها باب الشيخ تعدو في "شارع غازي" المفعم بالقتلة والمقتولين.. تعدو وتهتف "شلومو! انا فدائك يا شلومو.." فجأة احاط بها السفاحون "يهودية! يهودية!" كانت خناجرهم تلمع في وهج الشمس، وعينا اسمر تتوهج بالعبرات.. وتلقت اول طعنة فصاحت "شلومو!" وتلقت الثانية فصرخت "شلومو" وانغرزت الطعنة الثالثة في قلب اسمر فزعقت "شلو..." وقبل ان تكملها غابت في احشاء الموت) [2] .

ويقترب راوي (نعيم قطان) كثيراً في روايته (وداعاً بابل) من راوي (سمير نقاش) في تصوير وحشية القتل وبشاعته وكيفية الاستيلاء على ممتلكات الغير وذبحه كما تذبح الخراف – بحسب ما ارادت الرواية قوله –، اذ يسرد نسيم صديق الراوي حادثة قتل عمه قائلاً :

(حين اقتحم الناهبون بيته، رفض ان يكتفي بالفرجة وهم يسلبون ممتلكاته، تدافعته المناكب في ذهابهم وايابهم بين الاثاث لكنه اصر على مقاومتهم، اخذ يشتمهم

---

(1) نفي المنفى (الصهيوني) والحنين إلى الجذور العربية، دراسة في " بغداد بالامس " لساسون سوميخ، د. محمد احمد صالح حسين، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2011: 159 .

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 59 .

ويدعوهم إلى مغادرة الدار فوراً صرخ طالباً النجدة، وفي ظروف أُخرى ربما كان يجد من يسمع النداء لكنه الفرهود، وكان لابد من تذليل العراقيل راديكالياً، دفعوه إلى بيت الاستحمام واوثقوه ثم طرحوه ارضاً وذبحوه كما تذبح الخرفان) [1] .

ويبدو ان اسحاق بار – موشيه قد عمد إلى انتقاء نماذج مختلفة من الطبقات الاجتماعية لتواجه مصيراً واحداً هو الموت غدراً، اذ تجلى غياب النزوع الإنساني لدى الآخر الذي تجلى في عدوانية القتل في رواية (يومان في حزيران) التي تناولت حادثة الفرهود، ورسمتها على نحو أكثر إيلاما من بقية الروايات، ويمكن الدلالة على ذلك باختيار إنموذجين لبيان تلك القسوة والوحشية التي طرحتها الرواية، ففي النموذج الاول، يقدم قتل شقيق صديق الراوي، وهو موظف في إحدى الدوائر الحكومية وكان متحمساً للعمل اذ ذهب لعمله مباشرة بعد انتهاء يومي الفرهود، يصور تلك الحادثة عبر حوار الراوي وصديقه:

(– يقال انه قُتل وهو يعبر الجسر .

– ربما قذفوا به في النهر، قتيلاً ام حياً .

– حياً، لا اصدق، فهو بالتأكيد تعلم السباحة كما تعلمناها .

– يبقى الاستنتاج الآخر قتلوه ثم قذفوا بجثته في النهر) [2].

ومن الموظف الحكومي، ينتقل الراوي إلى الرجل البسيط إسكافي الأحذية الذي قتلوه بوحشية لا توصف أمام عائلته وهو يقاوم المفرهدين – بحسب ما أرادت الرواية عرضه – ويروي شقيق المقتول الحادثة فيقول:

(– كسروا بابنا ونهبوا البيت .

– ماذا حدث لأخيك ؟

– حاول الوقوف في وجههم، لا اعرف لماذا، رفع احدهم فأساً كانت في يده وضربه، فلق رأسه بها امام اعيننا .

---

(1) وداعاً بابل: 24.

(2) يومان في حزيران: 118 .

- يا الله .

- لم نعد ننتبه لشيء، نهبوا كل ما في البيت، ولكننا لم نعد نرى شيئاً)[1] .

ويبدو غياب الرحمة والقسوة أوضح في رواية (الخروج من العراق) فمن جملة ما يسرده الراوي عن مضايقات الحكومة لأبناء الطائفة في الاربعينيات، ومحاولة الضغط عليهم لمغادرة البلاد، اتهامهم تارة بالشيوعية وأُخرى بالجاسوسية لصالح الحركة الصهيونية - بحسب ما اوردته الرواية - كاتهام حاخام خانقين الاكبر (سلمون)، وهو رجل في الرابعة والتسعين من العمر بتهريب اليهود إلى ايران، في الوقت الذي كان فيه الرجل طريح الفراش وينازع الموت، اذ (اعتقلت الشرطة الحاخام سلمون، وقيل لأولاده ولأحفاده الذين رافقوه وساعدوه على المشي ان الحاخام متهم بتهريب اليهود من خانقين إلى ايران .. بعد يومين من اعتقاله توفي الحاخام وهو في مخفر الشرطة وأُعيدت جثته إلى ابنائه وهي باردة هامدة .. وهكذا فبعد شهرين تقريباً من الحادث صدر الحكم غيابياً على الحاخام سلمون بالاشغال الشاقة لمدة اربع سنوات والظاهر ان احداً لم يبلغ المحكمة ان الرجل قد مات وانتهى)[2] .

ومن المضايقات لأبناء الطائفة والضغط النفسي عليهم في البلاد نكون قد دخلنا في المحور الثاني وهو الصيغة المعنوية في محو الآخر. ففي رواية (بيت في بغداد)، يعرض الراوي حوادث القتل المتعمدة التي ارتكبت بحق أبناء الطائفة في محاولة لتهجيرهم ونفيهم، اذ يبرز عدد من النصوص التالية (كيفية اعتماد الدين الذي من المفروض ان يكون بعيداً عن الاكراه كأداة لقهر الآخر)[3]، ففي (إحدى ليالي ايلول 1936 وقبل عيد رأس السنة اليهودية بليلة واحدة، حدث حادث مفجع ومفاجئ، فقد غادر شابان يهوديان من النشيطين اجتماعياً نادي الزوراء.. وسارا في طريقهما إلى البيت، وعلى مقربة من بوابة النادي كمن لهما قاتل او قتلة، فأطلقوا عليهما النار واردوهما قتيلين) .[4]

---

(1) م . ن: 141 .

(2) الخروج من العراق: 400 .

(3) الاديان والمذاهب بالعراق: 135 .

(4) بيت في بغداد : : 40 .

ويعلل نعيم قطان أسباب تأثير ذلك النزوع التدميري في نفسية أبناء الطائفة بسبب من السياسات الخاطئة لحكام العراق، فقد انتشرت جرائم القتل دون رحمة حتى عاش أبناء الطائفة اوقاتاً عصيبة للغاية، والقى قطان اللوم على حكومة ياسين الهاشمي في تدهور الأوضاع الامنية، اذ (تفشت شتى الاشاعات في اوساط الطائفة مع عودة الهاشمي إلى السلطة، فلان اليهودي من حي ابو سيفين انقطع خبره واختطفه مجهولون، صيرفي يتحاشى الكل ذكر اسمه تعرض لمحاولة اختطاف فاشلة، صاحب دكان للعطارة بالشورجة يتحدث الجميع عن نجاته من ايدي خاطفيه بأعجوبة، اخرون يقولون ان الشارع لم يعد آمناً حتى على الاطفال) [1].

وقد يأتي تجاهل الآخر بسبب من هويته الدينية تعمد تجريحه بوازع من النزوع الإنساني السلبي في الذات، اذ تعمد الاخيرة إلى محو الآخر بمحو هويته سواء أكانت دينية عبر حرق الرمز الديني للآخر وهو الكنيس الذي يعد بيتاً للعبادة واتلافه بالكامل، وهو ما اشرته رواية (بيت في بغداد) من حرق كنيس زُلخة الشهير في بغداد، ويقدم الراوي تلك الحادثة وقيمة الاثار الموجودة فيها فيقول: (ذكرت الصحف ان كنيس زُلخة كان يحوي مجموعة من المخطوطات والكتب التاريخية النادرة وان من بين هذه الكتب التي التهمتها النيران مخطوطات عمرها الف سنة وأكثر ..

– يقال ان في صلاة زُلخة كانت بعض كنوز بيت المقدس ..

– نعم ويقال انه كان فيها بعض الكتب الدينية منذ عهد الهيكل)[2].

و قد يأتي محو الآخر بمحو هويته الثقافية عبر تهميش اللغة، كما مر معنا في اللهجة اليهودية التي كانت مرفوضة ومتجاهلة حتى نسيم صديق الراوي حاول في رواية (وداعاً بابل) فرضها، او التنكر لأسمائهم او السخرية منها، ففي رواية (وداعاً بابل) يستاء نسيم صديق الراوي من تحريف اسم والده عند نشر إحدى مقالاته في الصحف تحت اسم إبراهيم بدلاً من ابراهام، اذ جاء تعليل الراوي في محاولة منه لاقناع نسيم بالقبول بمثل هذا الوضع، بأنه لا فرق بين الاسمين ما داما لشخص واحد، فيقول: (المهم

---

(3) فريدة: 6 .

(4) بيت في بغداد: : 268 – 269 .

ان ناشره قد رأى من الضروري اسلمة اسم عائلة نسيم، وهكذا تحول ابراهام إلى إبراهيم، ما الفرق؟ انه الشيخ نفسه أبو إسحاق وإسماعيل الذي وردت أخباره في التوراة والقرآن)[1]، فيما قدمت رواية (ايام العراق) كيفية استهزاء المعلم بأسماء الطلبة من اليهود، ولاسيما المعلمين الذين كانت لديهم ميولاً نازية، كالأستاذ عبدالستار معلم الرياضة فقد (توقف عند اسم طالب يهودي يقطن في حينا ويدرس معي في نفس الصف واسمه شلومو معلم، ناداه عبد الستار بطريقة خاصة لوى فيها اسمه بشكل مضحك :

– شليمو معلم ..

– نعم .

فرفع عبد الستار صوته بدون سبب ظاهر وقال جملة بالعامية اثارت ضحك الجميع وادمت قلبي بسرعة خاطفة

– الله بلانا بكم بلوة يا شليمو .

واظن ان التلميذ قد ابتسم بسخرية وبهدوء وبدون كلمات)[2] .

واذا كانت تلك النماذج قد قدمت تحريف الاسماء والتلاعب بها، فإن الراوي في رواية (الخروج من العراق) يقدم نصاً تقوم فيه شخصية (كامل الجادرجي) بتغيير اسم الصحفي منشي زعرور إلى داود حين استقبل بعض روؤساء العشائر، الامر الذي حمل الصحفي على ترك الجريدة متألماً من تنكر صديقه لاسمه، ويشرح تلك الحادثة للراوي، فيقول: (بالنسبة لي، كان الامر نكبة حقيقية .. ناداني باسم داود وهو ينظر في عيني بشدة، دون ان يترك لي مجالاً للشك في انه كان يقول "داود" وهو يعنيني انا .

– هل سألته فيما بعد ؟

– طبعاً، اولاً كنت اغلي كالبركان، شعرت بأنني قد تلقيت صفعة من آخر شخص كنت آمل ان يصفعني .. تصور .. كل هذه السنوات التي أمضيتها في خدمة الصحيفة وفي عضوية الحزب كنت اشعر خلالها ان اخوة حقيقية تربطني بالعاملين في الحزب

---

(1) وداعاً بابل: 13 .

(2) ايام العراق: 257 .

والصحيفة ربطاً لا مثيل له، ثم فجأة تبين لي ان الزعيم ورئيس التحرير يخجل ان يعرف زواره ان في الصحيفة .. موظفاً يهودياً) [1] .

وقد يكون محو الآخر بمحو هويته الوطنية، ولاسيما مع أبناء الطائفة ذوي الاتجاه الشيوعي، فعلى اثر اقرار قانون اسقاط الجنسية العراقية عنهم، يبدأ أسلوب جديد في التعامل معهم، يُحاربون لأدنى الأسباب واقلها، فجميل ربيع الاعمى صاحب الاتجاه الشيوعي في رواية (نزوله وخيط الشيطان) يحظى بمعاملة لا إنسانية من قبل احد الضباط الذين يستهزؤن به، ويروي تلك الحادثة جميل لصديقه الحارس الليلي ابو غلوبي واصفاً تجريح ذلك الضابط فيقول:

(- لك اعمى مَ دَتشوف ؟

- ....

- لك اعمى البصر والبصيرة! جاي اتساوي نفسك ويا الناس؟! صايرلي ثوري وشيوعي؟! لك روح لفلسطين!.. لك هاذي الكاع زاعتكم!.. اش باقي اتسوي بيها!.. مَ يكفي جنتو ماكلين خيراتها، وجايين هسة تتأمرون ويا الخونة والشيوعيين؟!

اغمضت عيني الخابيتين.. مقت حتى الشوفات الصفراء، لم اشهد وجه الضابط.. احتد الطعم الحامض في اسفل حلقي.. سقط التل الصخري فوق كياني المتهافت..احسست بأني منفي من كل الاشياء.. "يجوز اني اعمى بصر" لكن "اعمى بصيرة" ايضاً !؟) [2] .

ويأتي التلذذ بعذاب الآخرين ضمن سادية الشخصية غير السوية، اذ تستأنس تلك الشخصيات بما تفعله بالآخر انطلاقاً من موقع المسيطر ونظرة الاستهزاء، فتتخلى عن نزوعها الإنساني بالرحمة وتقسو بشدة في تعاملها مع الآخر، وهو ما وجدناه في عقاب الشاه لشلومو الكردي حين خيّره بين (خمسين جلدة عصا مرنة وبين مئة جلدة عصا جافة) [3] .

---

(1) الخروج من العراق: 45 .

(2) نزوله وخيط الشيطان: 414 .

(3) شلومو الكردي وانا والزمن: 114 .

وتندرج الانانية واستغلال عواطف الآخر، ولاسيما الصادقة والمتاجرة بمشاعره، ضمن النزوع اللاإنساني فالاذى والالم وان لم يكن مادياً، امتد اثره في نفسية الشخصية لتصف نفسها بالحمق، وهو ما صورته رواية (عورة الملائكة)، عبر وصف طباع مليسا وتفكيرها المستقبلي بعد وفاة اكرم الخياط /الراوي فيقول:

(خطاب لمليسا .. نصه الاصلي موجود لديها مرصوص في رزمة خطاباتي لها . لقد رفضت اعادتها لي، قالت "سأنشرها بعد وفاتك، فأنت شاعر وخطاباتك هذه ستدر علي ثروة العمر بعد موتك !" .. اني لا اشك بأنها جادة، فبنهاية الامر قد ايقنت بالا فرق بين شيطان وملاك، ان مليسا ملاك ضال، لكنه يعرف كيف يتاجر بمشاعر الحمقى)[1] .

وقد يمتد الاذى النفسي في التعامل اللاإنساني مع الآخر ليشكل حالةً من الهستريا والضياع، وهو ما قدمه راوي (عورة الملائكة) بسبب رفض اطروحته للدكتوراه التي جاءت كتصفية حسابات بين مشرفه واللجنة العلمية التي سببت ضياع ثلاث سنوات من عمره هباءً، ويسرد تلك الحالة بسخرية في وصف لجنة المناقشة فيخاطب نفسه قائلاً: (انت فشلت .. وانتصر الملا واللجنة العلمية الاصطبلية إلى حين، كان اكرم الخياط رصاصة محشو بها مسدس يحمله صاحبه الدكتور مراد الملا، وقد استعملها الملا في ضرب عدوه ثم صديقه الدكتور عمانوئيل، ولم تقتل الرصاصة عمانوئيل ولم تصبه بجرح او خدش لكنها امست فاسدة غير قابلة للاستعمال)[2] .

ويشكل الافتراء على الآخر ومحاولة سلبه حريته والتي هي رمز الوجود الإنساني او رمز الحياة بمعنى ادق احد مظاهر النزوع اللاإنساني اذ يقترن بجملة من الممارسات الوحشية في السجن لكي يبث الراوي اهم رؤاه فيها وهي عبثية الوجود التي اكدتها رواية (الرجس) جملة وتفصيلاً فيصف الراوي كيفية تلاعب المحققين بالالفاظ لالصاق التهمة به ويقول مخاطباً احد السجانين:

(- "وعُذبت من اجل كلمة لم انطقها، وها هي موجودة في لائحة الاتهام هذه، اني متهم بالتسلل إلى ارض معادية، والعقوبة القصوى على هذه التهمة خمس سنوات حبس" .

---

(1) عورة الملائكة: 183 – 184 .

(2) م . ن: 204 .

دفن الورقة في وجهه، كان يخفي في اصرار خلجاته ..

– ليس مهماً هذا، أقرأت البند الثاني من التهمة؟! .. أقرأت اقذر كذبة؟! .. هم يتهموني بأدلاء معلومات عسكرية "للاعداء" من اين جاؤوا بهذا ؟!

لم ينبس .. فعدت اقول :

– أرأيت كيف يسعون لحبسي خمسة عشر عاماً مقابل فرية لئيمة قذرة ؟!....

– كل ما في الامر قلت لهم هناك ..(لم ار شيئاً) .. اما التهمة فتقول .. اني اخبرت "الاعداء" بعدم وجود حشود عسكرية على طول الطريق إلى الحدود)[1].

ولأن رحى الحرب العالمية الاولى تدور وتطحن كل ما حولها، يفاجأ شلومو الكردي بفظائع أفعال الروس المحتلين التي سحقت بلا رحمة الرجال والشيوخ والاطفال من مدينة صبلاخ لأنهم مسلمون، يقول شلومو واصفاً تلك الافعال الوحشية وهمجيتها (.. هذا سعيد زاهدي التاجر المعروف، كان رفيق دربي في رحلاتي إلى موسكو، وهذا .. وهذا .. وهذا والنساء.. والاطفال، عشرون.. خمسون.. ستون.. بل نحو مائة من اهل صبلاخ.. رجال ونساء وشيوخ واطفال صبلاخ !

– لماذا ؟ لماذا؟

– سيتعظون، سيعلمهم هذا الدرس الحي الا يتعرضوا بنا بعد الان، اما انتم يا يهود صبلاخ فستدفنون هذه الجثث بأيديكم ..

– دع اهاليهم يتولون دفنهم، ولا تجعل يا سيدي الفاجعة فاجعتين !

فصاح مصراً :

– لاتجادلني يا يهودي! عقابنا يجب ان يكون كاملاً فأمض الان إلى الكنيس وجد لنا عدداً من رجالكم الاشداء، وليبدأوا بحفر القبور في ارض محايدة خلاء خارج مقبرة المسلمين، كي يروا ويتعظوا)[2].

---

(1) الرجس: 193 – 194 .

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 180 – 181 .

وفي الرواية ذاتها، وعبر تقنية التغريب، يحاول الراوي تقديم صورة وحشية وغياب مطلق للنزوع الإنساني في تصوير شدة المحنة والمجاعة التي حلت بمدينة صبلاخ اثر حصارها في الحرب، فيقدم صورة اغرب من الخيال عن قتل الام لأبنها وتناول لحمه وهو يلفظ انفاسه الاخيرة جوعاً، ولا شك ان الراوي هنا انما يعمد إلى التركيز على تداعيات تلك الحروب التي لا طائل منها وقسوتها التي لاترحم في القتل والمجاعة والتدمير، فيقول (نظرت امرأة إلى ابن لها ينازع الجوع، وقبل ان يذرف اخر انفاسه نفذ صبرها فأحتزت رقبته واستحالت سحنتها إلى سحنة سعلاة معتوهة، فتلمظت وسال لعابها، ثم انهالت على "فلذة كبدها" بسكين ومضت تقطع اوصاله وترمي اشلائه شلواً شلواً في قدر نحاس كبير، يغلي ماؤه على نار متلظية) [1] .

يمكننا ان نلاحظ بإن الراوي لم يفلح في شد القارىء ولفت انتباهه للجوع الذي تعانيه المرأة، بل على العكس من ذلك خلق حالة من النفور، إن لم نقل الاشمئزاز تجاه المرأة التي يفترض ان تكون جائعة.

وتأسيسا على ما سبق، ومن النصوص التي عرضناها، يمكن أثبات أن روايات ابناء الطائفة اليهودية جاءت في اغلبها روايات الدحض الايديولوجيا وإدانتها وإدانة كل فعل لا إنساني بحق الآخر وبذلك تكشف هذه النصوص ان الرواية هي (فن يكتشف نسبية العقائد حيث الجرائم ترتكب احيانا باسم الدين مرات، وتحت ادعاءات الايديولوجيات مرات عديدة مهما ادعت برائتها) [2] . وعلى ذلك نستطيع القول بإن الرواية بشكل عام، ورواية أبناء الطائفة اليهودية بشكل خاص، يمكن لها أن تكون إعادة قراءة أو كتابة أو مساءلة للتاريخ ولاسيما ذلك التاريخ المغيب أو المسكوت عنه.

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 317 .

(2) الرواية فردوس العصر: 372 .

الفصل الثاني

شعرية المحكي

توطئة:

ارتبط الحكي كما وشى بذلك عمل إنساني خالد هو في الف ليلة وليلة بالمصير الإنساني، مما يجعلنا نميل إلى إدراك أهميته الفائقة في الحفاظ على الديمومة والتواصل، ففيابه يرتبط بالموت ووجوده يعلن عن الحياة[1] ولاتبعد الكتابة السردية عند أبناء الطائفة اليهودية العراقية عن هذا المنطلق، ليمثل مشروع حياة مستعادة كانت آيلة للسقوط أو الفناء، والتصنيف كذكرى، لذلك فإن السرد عندهم يمثل مشروع حكاية لحياة....

ويوصف الشعرية انزياحا عن معيارية، أيّ علاقة متن / ومبنى في السرد، فقد تمثلت تلك العلاقة بكون المتن واحداً في النصوص الروائية، اتخذ من طبيعة الحياة في حقبة زمنية معينة سادت، فيها الألفة والتسامح والتسجيل لحادثة الفرهود وقرار اسقاط الجنسية العراقية ومن ثم تجربة المنفى حجر الزاوية في نصوص الروائيين موضوع الدراسة، فيما جاء المبنى متنوعا عندهم متخذاً اشكالاً عديدة، ولم يخرج سلوكهم عن أن (الإنسان يفكر دائما وفق نفس النماذج، لكن ما يتغير فقط هي طرائق التعبير)[2]، وبسبب من ذلك قد يحدث اللبس الإبداعي والغموض الموحي الذي يمكن إرجاعه إلى التشابه فقد تكمن (الجمالية الشعرية ... في النص ... المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة)[3]، فهم يؤرخون لتجارب ذاتية وجماعية في الوقت نفسه، لذلك نجد نصوصهم الروائية – قيد الدراسة- الجنس الروائي تقترب كثيرا من السيرة الذاتية، حيث تتداخل اجزاء من حياة الروائيين مع نصوصهم، لذلك يأخذ السرد عندهم مكانة مركزية ليصبح سلطة تعمل على تغيير مسار وجهات النظر المغايرة؛ او التي كانت ولمدة قريبة تعيش حالة صدام وصراع معهم .

---

(1) ينظر: شعرية النثر، تزفيتان تودوروف، تر: عدنان محمود محمد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دراسات ادبية 3، دمشق، ط1، 2011: 44

(2) شعرية الرواية: فانسون جوف، تر: لحسن إحمامة، دار التكوين للتاليف والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 2012: 89

(3) الشعرية العربية أدونيس، دار الاداب، بيروت ،ط3، 2000 :54

إن البحث في خصوصية بنية المحكي في تلك النصوص انما يعني - وبحسب دراستنا- كيفية تأسيهم شعرية النص الروائي وذلك بمحاولتهم عكس المضمون على البنية: وما دامت مضامين تلك النصوص متشابهة، فلا بد ان تحفل بنيتها بأساليب متنوعة ومتعددة في إبراز تلك المضامين وتأكيد أثرها، ولاسيما اذا كان الوعي الجمعي يسير باتجاه إعادة صياغة تاريخ وجودها وتأكيد هويتها، لذلك تأتي معالجتهم لعناصر المحكي معالجة خاصة، تحاول الجمع بين المعطى التاريخي وبين المتخيل السردي.

ويأتي المتخيل السردي معبراً عن طرح مختلف الايديولوجيا . بحسب ما ارادت النصوص قوله -ولاسيما انها بحثت في محورين: محور رواية الصوت الواحد، ومحور رواية الاصوات المتعددة، إذ انضوت تحت مبحث وجهة النظر. وتأتي محاولة الجمع بين التأريخ والذاكرة، بوصف النصوص سروداً استعادية لتمثل معالجة الزمن الروائي والعمل على استيقافه بغية استعادته مجازياً، وهو ما أفصحت عنه تقنيات الابطاء، وتحاول الدراسة فك الاشتباك بين زمنيين متداخلين هما الحاضر السردي والزمن الذاكري، إذ تستدعي طبيعة السرد الاستعادي العنصر الثاني من الفضاء الروائي بعد الزمن، ونعني به المكان، الذي عمد الروائيون فيه الى كشف الصراع النفسي بين الامكنة المعيشة، والإفصاح أيضاً عن حالة الحنين التي عاشتها الذوات الشخصيات وذلك عبر استدعاء الامكنة البغدادية ومحاولة تجسيمها للحفاظ على معماريتها، ولا تكتمل دراسة عناصر المحكي الا بدراسة العنصر الرابع ونعني به بنية الشخصية، اذ ترتبط وظيفتها وحركتها ببعدها الديني او الأسطوري، وهو ما يؤسس لمساحة ظهورها في النص، ولأن النص (قبل ان يكون وثيقة، هو قبل كل شي صرح، أي مجموع بالوسع تفكيك مكوناته وإظهار تمفصلاته)[1]، فلقد جاءت دراستنا لفصل شعرية المحكي في مباحث اربعة على النحو الآتي:

1- المبحث الأول: وجهة النظر

2- المبحث الثاني: بنية الزمن و الذاكرة

3- المبحث الثالث: بنية المكان والذاكرة

4- المبحث الرابع: بنية الشخصية وأبعادها

---

(1) شعرية الرواية: 90

المبحث الأول

وجهة النظر

يشكل محور دراسة وجهة النظر محورا ذا أهمية كبيرة في مجال السرديات، اذ تقوم على اساسه طبيعة صياغة العالم الروائي الذي ادركه المؤلف في عالمه المتخيل[1]، بمعنى ان الاحداث لابد ان (تقدم طبقا لرؤية محددة... أي طريقة لرؤية الاشياء)[2]، ويتداخل هذا المصطلح مع مصطلحات كثيرة منها الرؤية أو الصوت*، بيد ان ما يميزه عنهما هو (شيوعه [وبعده] الدلالي، فهو يشمل ادراك الذات المبئرة وأفكارها ومواقفها الفكرية في

---

(1) ينظر: نهوض الرواية العربية الليبية، دراسة سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، 55.

(2) التبيئر: ميك بال، تر: السيد امام، ضمن كتاب الرواية قضايا وافاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع2، 2008، 270.

❖ انطلقت الدراسات لوجهة النظر من بحث العلاقة بين الراوي ومرويه سواء بتحديد موقعه ام بمدى معرفته، فمنذ تميز بيرسي لوبوك بين أسلوبي الرواية العرض والسرد، توالت الدراسات، اذ ميز لينتفلت بين انواع الرواة انطلاقا من موقعهم، ثم تلاه نورمان فريدمان الذي اقام تقسيماته بناءً على علاقة الراوي بالشخصيات تلاه واين بوث فتصنيفات جون بويون وتودوروف فجيرار جينيت فاوسبنسكي، وتعد دراسة الأخير الدراسة الأكثر شمولا، ينظر على التوالي:

- صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر: د. عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.
- تحليل الخطاب الروائي، الزمن والسرد والتبيئر، د. سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989.
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى البئير، مجموعة مؤلفين، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار والاكاديمي والجامعي، المغرب، ط1، 1989.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 163، آب، 1992، 286- 287.
- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984: 132- 133.
- الادب والدلالة، تودوروف، تر: محمد نديم حشفة، مركز الانماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، ط1، 1986.
- خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جينيت، تر: محمد معتصم واخرين، الهيئة العامة للمطابع الاميرية، المجلس الاعلى للثقافة، ط2، 1997.
- شعرية التاليف، بنية النص الفني وانماط الشكل التاليفي، بوريس اوسبنسكي، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي المجلس الاعلى للثقافة، 1999.

ان واحد)[1]، بمعنى آخر، فان وجهة النظر في النص الروائي تعني اختيار الراوي (لموقف من الحقيقة وطريقتـ[ـه] في صياغتها، فجهات النظر التي تتحدث عنها السرديات مصدرها [...] التباين في الموقف من الحقائق الموضوعية منها، والمخيالية وليست مجرد كشف عن الصوت الذي يحكي أو العين التي ترى وتفصل وتبئر)[2]، ويرى بعض النقاد ان شعرية النص قد تتحدد في التناسب بين البعدين الفكري والفني[3]، وهذا ما ذهب اليه الناقد (فاضل ثامر) اذ ميز بين نمطي الرواية (البوليفونية والمونوفونية)[4]، وما سنبحثه هنا هو كيفية تقديم الروائيين من أبناء الطائفة وجهات نظرهم عبر بنياتهم السردية.

ولما كانت النصوص الروائية- موضوع الدراسة- تقترب كثيرا من السير ذاتية (الاوتوبيوغرافية) لذا عمدت إلى (الكشف عن استراتيجيات الذات التي تقف وراء [هذا] البناء التخييلي الذي يعج بالحقائق والاوهام...)[5] فتنبثق أهمية "الانا" بوصفه الروائي من أبناء الطائفة، لتخبر عن العالم الذي تصنعه في سردها، اذ تكمن تلك الاهمية في (الموقع الذي تحتله ضمن ما تعرض له فالتواجد في مركز القصة وليس في محيطها يعد تحديدا مسبقا لطبيعة ما سيروى)[6]، ان دراستنا للنص بعده متخيلاً فنيا وليس معطى تاريخياً أو اجتماعي فحسب، جاءت في مبحث وجهة النظر على مستوى الخطاب في تلك النصوص عبر صياغتين، وهي: الرواية المتعددة الأصوات ورواية الصوت الواحد، اذ كشفت عن اغلب ما ضمنه الروائيون وما قالوه وفق منظورهم، لحقائق غدت اساس نتاجاتهم في تسليط الضوء على الهوية والاخر والصراع واعادة سرد تاريخ الطائفة وطبيعة المجتمع العراقي وغير ذلك كما ستوضحه النصوص المختارة وكل ذلك لا يتم في الغالب الا عبر تينك الصيغتين وفق المسوغات التي سنقدم لها فـ(قيمة الإبداع الروائي لا

---

(1) معجم السرديات، اشراف محمد القاضي، تأليف مجموعة من النقاد، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010: 469.

(2) السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2008: 186.

(3) ينظر: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، دراسة، د. محمد نجيب التلاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، 38.

(4) ينظر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، دار المدى، ط1، 2004، 45.

(5) ست نزهات في غابة السرد، امبرتوايكو، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005: 11.

(6) السرد الروائي وتجربة المعنى: 73.

ينبغي ان تقاس بشمولية الرؤية أو عدم شموليتها، ولكن أيضاً بمدى تاثير الوسائل الأسلوبية المستخدمة للتعبير عن مضمون هاتين الرؤيتين في المتلقي)[1]، وهو ما دعانا إلى دراسة تقانات أسلوبية ضمن الرؤيتين، اذ جاء اهتمامنا في دراسة رواية الأصوات بالمستوى التعبيري بعده معبرا عن هوية جماعية وطرح صورة الاخر والصراع الايديولوجي، فيما جاء اهتمامنا بالتذويت والانسنة ومحكي الوقائع بكونه معبرا عن هوية فردية في رواية الصوت الواحد (المونوفونية).

الرواية المتعددة الأصوات (البوليفون)*:

ونعني فيها الرواية التي لا يهيمن فيها صوت سردي واحد ويفرض منظوره وتكون الرؤية فيها شمولية بحسب لحميداني- اذ يتمكن الراوي من ان ينقل مجموعة تصورات متباينة فيما بينها ومتباينة مع تصوره بصورة متكافئة عبر استحضاره لكل تلك الرؤى، ولا تكون رؤيته هنا سوى احد انماط التصورات المقدمة[2]، وقد أطلق عليها باختين بالتعدد الصوتي كونها (تعدداً لأصوات مشحونا بايديولوجيات مختلفة... ذلك ان الرواية في حاجة إلى قائلين يحملون اليها خطاباتهم الايديولوجية الخاصة)[3]، اما تجليات ذلك التعدد الصوتي فتكمن بحسب باختين- في تعدد مستوى الضمائر واللغة وفي مستوى الأفكار والمواقف فـ(الرواية كالظاهرة متعددة في أساليبها متنوعة في انماطها الكلامية، متباينة في أصواتها، يقع الباحث فيها على وحدات أسلوبية غير متجانسة، توجد احيانا في مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة)[4]، وقد قاد مفهوم التعدد

---

(1) أسلوبية الرواية، مدخل نظري، حميد لحميداني، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء، ط1، 1989: 47.

* Plyphony: وهو مصطلح استعير من مجال الموسيقى يعني التناسق القائم بين الأصوات (أو المقامات الموسيقية المختلفة في النغم الواحد، كما يطلق عليها أيضاً بالرواية الحوارية أو الديالوجية، ولمزيد من التفاصيل ينظر:

- معجم السرديات: 101.
- الصوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الادبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992: 20.

(2) ينظر: أسلوبية الرواية: 39.

(3) معجم السرديات: 101.

(4) الكلمة في الرواية: ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، ط1، 1988: 9.

الصوتي باختين إلى بلورة مفهوم الحوارية الذي يعني التقابل بين الوحدات الحكائية المتعارضة التي يتضمنها الخطاب الروائي، بما فيها حوار الشخصيات- شريطة ان يطرح صراع أفكار- أو يعني حوارية الخطاب الروائي ككل مع خطابات أُخرى.

وتعد كتابة رواية الأصوات نمطاً متقدماً في أساليب الكتابة الروائية: ذلك ان الروائي انما يعمد فيها إلى صيغة جمالية في تقديم القصة، حين يحاول رسم صورة متكاملة الابعاد لما يقدم[1]، اذ (مادام الحدث الواحد مصدرا لحقائق متنوعة، فان الحقيقة الكلية ليست هي ما تقوله هذه الشخصيات أو تلك، بل هي ما تقوله كل الشخصيات جزئيا أو كليا، فليس هناك من حقيقة نهائية وثابتة)[2]، وربما تكمن هنا نقطة الاختلاف الرئيسة بين رواية الأصوات ورواية الصوت الواحد، اذ ترفع رواية الأصوات ضمنيا شعار نسبية المعرفة[3]، على العكس تماما من رواية الصوت الواحد لتزعزع الثوابت واليقينيات المطلقة التي اقرتها الأخيرة، ولقد عدها الناقد فاضل ثامر حالة انتقال من هيمنة المنظور الاحادي المتحكم والمهيمن في الخطاب إلى (بؤر تتعايش فيها العديد من الرؤى والمنظورات الايديولوجية والحياتية التي تمتلك حقها في الوجود والصراع بمعزل عن المنظور الاحادي المهيمن للمؤلف أو لبطله الاثير)[4] وعلى ذلك تستطيع الشخصيات في رواية الأصوات ان (تمنح الرواية نكهتها وزخمها بوساطة تعارضها وتضادها)[5]، فيما يعلل الناقد د. محمد نجيب التلاوي المسوغ الفني لكتابة تلك الروايات، بامكانية الروائي في ان يتجاوز ذاته ليصل إلى شخصياته مانحا اياها حرية التعبير التي تتولد معها التناقضات[6]، اذ ان فكرته جاءت صياغة أُخرى لفكرة باختين في كتابة شعرية دستوفسكي حينما قال بان (مؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب لا في ان يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وانما في ان يتوسع إلى اقصى حد، وان

---

(1) ينظر: تعدد الأصوات والصوت السردي في رواية الرجع البعيد لفؤاد التكرلي، نقد: فابيوكاياني- جامعة القديس اندروس تر: سهيل نجم، مقال من شبكة المعلومات.www.iraqiwriterssunion.com .

(2) السرد الروائي وتجربة المعنى: 190.

(3) ينظر: أسلوبية الرواية: 34.

(4) المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي: 30.

(5) نهوض الرواية العربية الليبية: 150.

(6) ينظر: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: 110.

يعمق إلى اقصى حد أيضاً في اعادة تركيب هذا الوعي... وذلك من اجل ان يصبح قادرا على استيعاب اشكال وعي الاخرين المساوية له في الحقوق)[1]، اما عن اولى النماذج الروائية التي مهدت لظهور رواية الأصوات العربية فهي بحسب د. التلاوي رواية (الصخب والعنف)، لوليم فوكنر، وبعيدا عن الروايات المتعددة الأصوات التي طرحت قضايا الصراع بين الشرق والغرب على مستوى المضمون بدءاً من (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم و(الحي اللاتيني) لسهيل ادريس و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، أشار إلى أهم روايات الأصوات العربية التي تناسب بعدها الفني والفكري، ربما في مقدمتها رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ ورواية (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف ورواية (خمسة أصوات) لغائب طعمة فرمان، ورواية (أصوات) لسليمان فياض[2]، ومن تتبع روايات الأصوات التي عرضنا لها انفا، نكون قد حددنا احد أسباب توظيفها ايديولوجيا فعبر ذلك (التعدد في الرواة والضمائر والأصوات تؤسس الرواية على مستوى الكتابة انفتاحا على الاخر وتعلمنا الانصات لصوته)[3]، وفي ظل تعقيدات العالم وتناقضاته تطرح تلك الرواية اعتراضاتها[4]، اذ لا يمكن تقديم الرؤى المتعارضة الا وفق ذلك النوع ونعني به تعدد الأصوات (البوليفون)، فـ(الرواية بسبب طابعها التمثيلي والتشخيصي، يكون المبدع فيها مدفوعا إلى تنويع الابطال، من مختلف المستويات الفكرية والاجتماعية... فان لم يكن هناك تعارض واختلاف من أي نوع فلا يمكن ان يتحقق أي شكل من اشكال الحكي)[5].

وعن الخصوصية الفنية لبنية الرواية البوليفونية، فلقد اوجز الناقد فاضل ثامر تلك الخصائص على مستوى البناء العام للنص الروائي، اذ وجد أنها[6]:

---

(1) قضايا الفن الإبداعي عند دستوفيسكي، تاليف، م. ب. باختين، تر: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986: 97.

(2) ينظر: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: 120.

(3) الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، حسن المودن، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2009: 217.

(4) ينظر: الصوت الاخر: 26.

(5) أسلوبية الرواية: 17.

(6) ينظر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي: 47.

- تميل في بنيتها إلى شيء من التفكك.

- تكشف عن تعدد في الأساليب واللغات التعبيرية.

- خلوها من عناصر الشعرية الغنائية واعتمادها الخلق الموضوعي اساسا لتعميق شعريتها السردية.

- احتواؤها عددا من الرواة الضمنيين وتوجه سردها نحو عدد من القراء الضمنيين والمروي لهم.

- لا تعتمد الشكل الدائري نسقا ثابتا بل تميل إلى التوزع على محاور متباعدة قد لا تلتقي.

- لا يسير خطها الزمني تتابعيا بل قد يكون متشظيا.

- لا تتخذ بنية مكانية محددة بل تميل إلى التنوع والتبدل وعدم الاستقرار.

فيما قدم الناقد د. محمد نجيب التلاوي، الخصائص البنائية لرواية الأصوات والتي يمكن دراستها على مستوى الفقرات النصية أو الوحدات الحكائية، لابعدها خصائص البنية المهيمنة كما طرحها الناقد فاضل ثامر، اذ اوجزها في ثلاث خصائص هي[1]:

1. اللاتجانس: ونعني به البحث عن الاختلافات والفوارق الثقافية والطبقية بين الشخصيات، وقد تتم عبر طرح صراع الشرق بالغرب أو طرح قضايا الصراع الطبقي أو التباين الثقافي أو عبر التبدلات السردية.

2. الحوار والمنولوج: وتعني اعتماد التغلغل الحواري صيغة لاكتشاف وعي الصوت بذاته وبالاخر، فبدون الحوار تنغلق الأصوات على ذواتها.

3. التعددية اللغوية: ونعني بها افساح المجال للشخصية للتكلم بصوتها الذي يعبر عن مستواها الاجتماعي.

---

(1) ينظر: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: 40- 41.

ومن معاينة خصائص التلاوي نجدها قريبة من تصنيفات أوسبنكسي على المستوى التعبيري لوجهة النظر، اذ قدمها اعتمادا على رؤية اوسبنسكي التي اتخذت من مستويات الخصائص الكلامية أساسا في تقديم خصائص النص الفنية لرواية الأصوات المتعددة، وهذا ما دعانا إلى تبني تلك التقسيمات في دراستنا*.

وقبل شروعنا بتحليل نصوص رواية الأصوات المتعددة، نود ان نشير إلى انه على صعيد البناء العام أو بناء الكل الروائي- بحسب تعبير باختين في نصوصنا قيد الدراسة، فلقد جاءت رواية (نزوله وخيط الشيطان) لسمير نقاش ذات نمط متعدد الأصوات، فيما سجلت بقية الروايات لسمير نقاش ورباعية اسحاق بار- موشيه وروايتي نعيم قطان ورواية سامي ميخائيل النمط الثاني، ونعني به رواية الصوت الواحد، لكن ما يسجل على تلك الروايات بنمطيها هو قابليتها في احتواء نماذج أُخرى في بنيتها، اذ سجلت رواية (نزوله وخيط الشيطان) احتواءها نماذج تشير إلى رواية الصوت الواحد، فيما اشرت بقية روايات الصوت الواحد. نماذج لرواية الأصوات، فلا يمكن دراسة النص الروائي بعده نسقا واحدا بل يدرس بعده يتبنى انساقا مهيمنة ومتعددة، فحتى الرواية المونوفونية- بحسب باختين- هي (حوارية وان بنسب مختلفة)[1].

اول ما يطالعنا عند فحص البنية الفنية لرواية (نزوله وخيط الشيطان) بوصفها رواية متعددة الأصوات (بوليفونية) انها اعتمدت بؤرا سردية متعددة في تقديم احداثها الاساس والتي لا شك في أنها تتعلق بمحاور أساسية أثرت في حياة أبناء الطائفة ونتاجهم الا وهي (حادثة الفرهود وقرار إسقاط الجنسية العراقية والتهجير القسري)، ننظر من خلالها إلى انعكاس تلك المحاور على وعي الشخصيات مع نفسها ومع طبيعة علاقاتها بالشخصيات الأُخرى، وسنعمد في تفحصنا لهذه الرواية إلى تطبيق الخصائص الفنية لرواية الأصوات التي حددها الناقد فاضل ثامر بوصفها بنية مهيمنة وليست نسقا واحدا، كما سنتفحص ضمنيا وعلى مستوى الفقرات النصية محددات الناقد د. محمد نجيب التلاوي تجنبا للتكرار.

---

* استبعدنا بعض الدراسات كونها اما مكررة أو معادة فضلا عن ان كلا الدراستين لفاضل ثامر ومحمد نجيب التلاوي تغطي معظم تصنيفات النصوص الروائية- قيد الدراسة.

(1) الكلمة في الرواية: 11.

تعدد الرواة واستقلالهم:

يعمد راوي (سميز نقاش) في هذه الرواية إلى توزيع السرد بحسب شخصيات روايته، اذ يروى كل فصل بصيغة ضمير المتكلم ويعنون باسم الشخصية، فيقدم سبع عشرة شخصية في سرد احد عشر فصلا، وقد ظهرت بشكل واضح اذ عمد إلى التوزيع شبه المتساوي للشخصيات في سردها عبر علاقة مساحة الصوت وحريته، ولاسيما مع الشخصيات التي جاءت نماذج لثيمات عدة، أو شخصيات تماهى معها المؤلف ولاسيما تلك الشخصيات التي مثلت الفكر الشيوعي بعده الفكر الامثل في حكم العراق بحسب ما ارادت الرواية قوله أو تأكيد الهوية العربية والوطنية بعدها رمزا لأبناء الطائفة، اذ قدم لتلك الشخصيتين بشخصية الموسيقي الاعمى، جميل ربيع، وشخصية يعقوب ابن عمام. وعبر تتبعنا لمسار سرد فصول الشخصيات يمكننا حساب المساحة التي احتلها كل صوت على مستوى عدد المشاهد والمساحة النصية لتلك المشاهد عبر الجدول ادناه:

ت	الشخصية	المشاهد عدد الوحدات السردية	المساحة النصية للمشاهد
1	جميل ربيع	10	40
2	سلمان حشوة	11	40
3	عزيز السلماوي	7	40
4	يعقوب ابن عمام	8	34
5	عطية القراوجي	5	19+ 14 = 34 كلاهما مجنون فلقد قدما رؤية واحدة اذ مزج صوتي (العجز + الجنون)
6	جودي القراوحي	5	
7	ناجي الجندي	5	23
8	صبرية بنت عبدوش	5	35

9	فرحة غاوي	3	12
10	نعمية مرت المزين	3	13
11	امنة بنت شكر	3	10
12	لولوبنت موشياح	2	14
13	كرجي ناتي	2	9
14	سعدية غاوي	2	11
15	الصبيان مرودي وعيبه	1	13
16	عمام ام يعقوب	1	5
17	خوشي الايراني	1	5
18	حميدة بنت حسن	1	3

إن ملاحظة اولية للجدول اعلاه تبين مساحة الأصوات التي تمتعت بقدر اكبر من غيرها من قبل المؤلف ونقصد تحديداً مستوى المشاهد أي الفصول، فالشخصيتان اللتان تماها معهما المؤلف هما شخصية جميل ربيع ويعقوب ابن عمام وتقترب تلك المساحة إلى حد ما مع نقيضين هما سلمان حشوة البائع، المتجول المتدين الذي يحلم بالدولة اليهودية وتصبح هاجسه بسبب من خوف تكرار حادثة الفرهود، ومن شخصية عزيز غاوي الذي ترك دينه واهله بسبب حبه الفاشل لراقصة، فالرواية وعلى مستوى الكل الروائي قد جمعت اربع وجهات نظر متضادة تماما رغم كونها- أي الشخصيات- ذات ديانة واحدة.

تجدر الاشارة إلى ان صفحات الرواية غطت (428)❖ صفحة، ومجموع سرود الشخصيات غطى ما يقارب (339) صفحة، اذ يتبقى (89) صفحة، منها (14) صفحة

❖ اعتمدنا في فحصنا لرواية (نزوله وخيط الشيطان) طبعة رابطة الاكاديميين اليهود النازحين من العراق لسنة 1986 وليست طبعة دار الجمل التي صدرت إلى الاسواق عام 2012 في (686) صفحة وذلك لعدم توفر طبعة الجمل حينذاك اذ كنا قد قطعنا شوطا كبيرا في تحليلها حتى نزول الطبعة الثانية.

للتقديم ويتبقى (75) صفحة هي مجموع سرود الراوي المؤطر التي احتلت خمسة فصول دون عنونتها، وهي مؤشر اخر على تعدد الأصوات (بوليفونية) تلك الرواية، كما اننا لا نعدم في تلك السرود المونتاج الذي وظفه الراوي وهو يقابل بين احداث الشخصيات، كما وتهيمن الاسلبة أيضاً في تلك النصوص وان كانت بنسبة قليلة والراوي ترك زمام السرد إلى شخصياته و(معنى هذا انه لا يقول بل يجعل شخصياته في السرد والحوار معا هي التي تقول... ويقتصر دوره على ان يؤدي مهمة ضمير القول المعذب)[1] فراوي سمير نقاش لا يكتفي بتعدد الرواة واستقلالهم في سردهم انما يعمد إلى ايضاح الصراع الايديولوجي واختلاف الشخصيات في طريقة تفكيرها عبر عرضه لموضوعات عدة في فصل كل شخصية اذ يتخذ من صيغة اللاتجانس والحوار اساسا في بيان ذلك الصراع، من أمثلة ذلك ما يقدمه الراوي من تقاطع لوجهات النظر بين شخصيتي جميل ربيع المثقف الشيوعي وابو غالب الحارس الليلي صاحب الثقافة البسيطة والساذجة، حين يستفسر جميل عن كيفية انقضاء الليل الطويل بالنسبة للحارس وهو لا يقصد الظرف الزمني بل يقصد المدة الزمنية المظلمة التي طالت حقبتها الرجعية في حكم العراق فيقول مفلسفا سؤاله

(- ابو غالب؟.. صار لك سنين جرخجي... متفهمني يرحم والديك شلون يخلص هذا الليل؟... الظاهر والباطن ضدان، والظاهر اسهل فيما يبدو. قال...

- بسيطة: انته تمر من يمي، نسولف نص ساعة. اخدرلي استيكان جاي. نص ساعة. اشربه على كيفي ساعة... اروح اتعلل بالكهوة فد ساعة.. سد عينك وافتحها. ومتشوف الا طار الليل

- واذا الليل طار، شيصير ابو غلوبي؟!..

- الشمس تطلع واروح للبيت.

الشمس!... صفعني بالشمس، لكني كنت في اعماق الباطن.. وفي اعماق نفسي أيضاً. فقررت ان اصفعه بالعتمة.

- زين.. وافرض الشمس م طلعت؟!

---

(1) أساليب السرد في الرواية العربية: 21.

- هو عادي... استغرب... غضب أيضاً ... نتر بي

- اشد تشوفني جميل، إمخبل؟ شنو يعني م تطلع الشمس؟.. اكو يوم الشمس م تطلع بيه؟..

- هوايا ابو غالب.. هوايا .. لكن م يخالف.. لان اشما راح افهم بيك م راح تفهمني... شمسي انا مثلا لا تبزغ ابدا. ما دام العاديون. انت تصرون على اني لا ابصر. وثلاثة ارباع البشرية... اين شمسهم الحقيقية، يا حارس هذا الليل اللا فاني؟!..)[1].

يقدم النص السابق خصائص بنائية متعددة لرواية الأصوات بدء من التبدلات السردية التي تم رصدها عبر تعدد صيغ السرد، اذ بدأت بحوار أظهر تقاطع وجهات النظر واظهر الفوارق الثقافية بين الشخصيتين تخللها تعليق راو مؤطر عبر معلنات القول بكلمة [قال] تخللها سرد بصيغة ضمير المتكلم بشكل مونولوج داخلي مسموع من قبل القارئ فقط، ومن الجدير بالذكر ان تعدد صيغ السرد جاء ملمحا بارزا في سرد هذه الرواية، اذ اعتمدت على الاغلب بتداخل ثلاثة صيغ سردية في سرد الحادثة الواحدة التي تظهر تقاطع وجهات النظر بين الشخصيات، معتمدة على خصيصتي اللاتجانس والحوار صيغة أساسا في سردها، هذا فيما يتعلق بالبعد الفني، اما على الصعيد الفكري فإن شخصية جميل ربيع هي ممثلة للتوجه الشيوعي تحاور شخصية ابي غالب ممثل نظام الدولة/ الحارس الليلي الذي يعمل على توفير الامن لأفراد الشعب، بأسلوب ساخر، اذ يرى بان النور الحقيقي (ويعني هنا الحرية) لن يشرق ابدا ما دام الكثير من البشر لا يعرفون كيفية بزوغ ذلك النور، فهو يدين النظام السياسي من جهة ويتهمه بالتخلف (العتمة)، كما يرى بإن الكثيرين لا يؤمنون بالمبادئ الصحيحة- بحسب وجهة نظره- التي لابد ان تبنى لإصلاح الوضع السيئ انذاك كما اعتنق هو الشيوعية فيعتقدونه اعمى بصر وبصيرة على العكس منهم تماما.

وفي الفصل المخصص لشخصية سلمان حشوة البائع المتجول، أعور العين، نجد الشخصية تقدم وجهة نظرها- بصوتها- التي تتقاطع تماما مع وجهة نظر جميل ربيع، لكن بصيغة المونولوج الداخلي، اذ يستاء كثيرا من تهكم شريكه في الغرفة وسخريته من تدينه وحبه لصبرية، فيقول موضحا وجهة نظر بجميل:

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 91.

(لكن جنوني من ابن ربيع اشيكحمو؟!...

لو ان جميل يؤمن في دينه لقلت "هذا حزين على بيت المقداش وقيعد".. لوانه "صندوق اميني" الدولة، لفهمته ولقلت "حق ويانو م يغضى على احد، وكل الاوادم جوا كوندرتو" لو كان وحده في الدنيا يقاسي من عينيه، لحق القول فيه "من هذا شيلو السلم بالعغض".. ولو كان يبصر احسن مني.. لغفرت له استهتاره واستهزاءه بي وبكل المخلوقات.. أي اشقيغيد جميل ربيع؟ ابدا لا يمكن ان تعلم ماذا يبغي. ولماذا يزعجه صومي وصلاتي ويثيره اني متطابق مع نفسي وافكر مثل يهودي... ولماذا حبي لصبرية يفتق فيه معين استنكاره واستنكافه..)[1].

عبر صيغة المونولوج الداخلي تقدم الشخصية نفسها وآراءها وتوضح تقاطع وجهات نظرها ولاسيما الدينية مع وجهة نظر جميل الشيوعية، ولاسيما ان التوجهين يتقاطعان تماما ولا يمكن التقاؤهما فكلاهما يقوم على نقض أو تحطيم الاخر تماما، كما انه يتعرض لحبه لصبرية تلك المرأة المتزوجة والتي يهيم بها حبا، الأمر الذي جعله مثار سخرية جميل ربيع، فالشخصية هنا تقدم وجهة نظرها ووجهة نظر شخصية أُخرى فيها ووجهة نظرها بشخصية أُخرى، بمعنى ان المونولوج السابق قدم تعارض ثلاث وجهات نظر هي على التوالي:

- وجهة نظر سلمان حشوة بجميل ربيع وجهة نظر نفسية
- وجهة نظر سلمان حشوة الخاصة وجهة نظر اجتماعية
- وجهة نظر جميل ربيع بسلمان حشوة وجهة نظر سياسية

وفي انتقالة إلى الفصل المخصص لشخصية صبرية بنت عبدوش، يفسح الراوي مجاله الواسع لترك الشخصية تبوح بمكنوناتها ولاسيما وهي تمهد للصراع الذي سيحدث بين الزوجين فيما بعد، فصبرية معتادة على الخروج، فيما يعمل زوجها باحدى محطات القطار ولا يراها الا يوما واحدا في الاسبوع، اذ تعمد الشخصية إلى توضيح المسافة المتباعدة بينها وبين زوجها عارضة وضعها المتأزم فتقول:

---

(1) م . ن: 21- 22.

(أوي!... ضجتوا!... وصلت غوحي ليباب انفي!.. زهكتو غاح اطق!.. وقطاره لم يصل الموصل بعد وهو الان يتجول بين "الفاركونات، يتمايل كالسكران (بالك عنه)... وانا في مطلع حياتي الزوجية، اقرا بكتاب (حياتك الزوجية).. اقلب صفحاته بفتور، ثم القيه بهمة.. اخترتك!.. اخترت غضبة الأب وحبك... وقطارك لاشك يسرع الان يتأرجح داخل أحشاء النفق الدامس وانا في النفق الدامس الاخر... انا مثل طيغ البراوي...ما اقدغ انحبس.. لا قبل لي على ذلك وحذرتك... انذرتك "ما أظل محبوسة ابحدي بالقبة لو تنقلب الدنى... ما اقدغ.."[1].

فعبر وجهة نظر صبرية لزوجها وزواجها وطبيعة عمله التي تتقاطع تماما مع ما اعتادته ولاسيما وهي فتاة رومانسية، يعرض الراوي قضية فشل تلك الزيجة ويختزلها بتعارض نفق دامس ويعني به المكان الواقعي الذي يدخله قطار افرايم زوجها ونفق دامس اخر يعني البعد النفسي للمكان الذي تسكنه وهو غرفتها في النزل إذ اصبحت تلك الغرفة نفقا مظلما اطر حياتها، فوجهة النظر تتضح هنا بتداعيات المكان على البعد النفسي للشخصية، الأمر الذي سيجعلها مستقبلا تترك البيت وتعود إلى بيت أبيها.

فيما تتوسل شخصية العجوز المصابة بالخرف عطية قراوجي بتقنية الاحلام لتعرض وجهة نظرها باحداث عدة اهمها موت ابنتيها التي استدعتهما من خلال حادثة الفرهود وهي تسرد ذلك الحلم لعمام ام يعقوب، اذ تقدم الشخصية وجهة نظر دينية تغلفها وجهة نظر سياسية فتقول:

(... واجا فد واحد، طوله ابطول المنارة وعتره يسد باب جامع مرجان وبيده قامة سالتهه جنها سيف عزرائيل... كتله ارجع!... أي اصار بالدنيا ... اشصار؟!... اشو الدم للركبة... شطوط تسيس بالعكود!؟ والناس مثل الذبايح ومعلكة منكراعاتها؟!" كلي مخبلة روحي البيتج" هذي ارادة الله كتلة "ميازوغ؟!.. شلون ارادة الله هذي؟! .. كلي.. هذوله يهود وجان اكله.. "واليهود مو الله خالقهم؟!.. ابني هذا كله بستان وماليه ورد جنبط" اشكال اشكال الابيض والاحمر والاصفر.. كله ورد جوري"[2].

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 46.

(2) نزوله وخيط الشيطان: 51.

لا يخفى ما يقدمه النص السابق عبر لغة الشخصية البسيطة الساذجة والتي كشفها الحوار في التشبيهات التي انعكست على تركيبة المجتمع العراقي المتنوعة والمتعددة، فخاصية اللاتجانس هي التي منحت الصوت هنا قوته ليظهر تعارض وجهات النظر بين السياسة ممثلة بالشخص القوي المجهول الذي حاورته المراة عطية القراوجي والتي تمثل فئة من المجتمع العراقي التي رفضت تلك السياسات التي فرضت عليها رغم بساطة الشخصية وثقافتها البسيطة الا انها مثلت رد فعل الكثير من الطبقات انذاك وبان الجهة المسؤولة ليست الشعب العراقي إنما سياسات الحكومة في ذلك الوقت.

ومع شخصية يعقوب ابن عمام يقدم الصوت تعارضا أو تقاطعا مع وجهة نظر امه. كلا منهما إلى الحياة، كما انه يقدم وجهتي نظره كرجيي والتاجر الإيراني فيقدم هذ النص اجمالا ثلاث وجهات نظر متقاطعة، اذ يعرض يعقوب وجهة نظر بالحياة ووجهة نظر امه حين علمت بشجاره مع كبير اشقياء بغداد انذاك مهدي الطبر وخوفها عليه. فيقول:

(... وتحلفني الف يمين كي أعدل.. واحلف لها الف يمين، على أن شيئاً لم يحدث لي. وبإن مهدي (ابو الانا) جاء الي، واحتضن كل منا اخاه، وتباوسنا وتصالحنا . لم تهدأ أمي. ليست أمي من انصار مغامرة الإنسان. هي جانحة للسلم، و"تتستغ" لا تعلم بإن حياة الإنسان بذاتها مغامرة كبرى. ومن شاء ان "يتحفظ فيسلم" يتحتم ان يبقى في بيته. يدخل في غرفته ويغلق بابها خلفه، وانا لستُ من "يوشبي بيثيخا" اقعد في البيت لأقابل وجه كرجي ناتي والعجمي؟!... لخة (...)* بين زوجتونو، عمي!..."[1].

يبدو ان النص السابق لا يقدم تعارض وجهات النظر الفكرية فقط، بل ويعمد إلى تأكيد قضية ضمنية وهي يهودية يعقوب ابن عمام بعده الوطني الغيور، وهو ما تجسد في ترصيع لغة يعقوب على وجهة الخصوص بالكلمات العبرية، فعلى الرغم من كون كرجيي ناتي وخوشي الايراني يهوديين، الا انهما مثلا الجانب الانتهازي في هذه الرواية ليقف على الضد تماما من شخصية يعقوب، اذ يمكننا تمثل وجهات النظر المقدمة في هذا النص عبر الشكل التالي:

---

* كلمة نابية وتم حذفها.

(1) م . ن: 193.

- وجهة نظر يعقوب بالحياة.

- وجهة نظر ام يعقوب بالحياة.

- وجهة نظر يعقوب بكرجيي ناتي وخوشي الأيراني.

وياتي فصل كرجيي ناتي ممثلة للانتهازية والطمع ليعرض وجهة نظرها بالحياة وفق طبيعة عملها، فالحياة لدى راقصة كانت بالهند تختزل في التنقل بين الرجال ومدى الافادة المادية منهم وطبيعة الحياة المترفة التي كانت تحيا بظلها، فتقارنها بحياتها مع الرجل العجوز الايراني خوشي الذي لامت نفسها لانها تزوجته، فهو لا يقارن بكل الذين عرفتهم اذ تقول:

(قيضحك على عقلي، قيخمل م عاينتو غجيل بزماني!.. اني رايت رجالا حقيقيين ومن كل الاجناس يابن البركيشي!.. خاتونة كنت في حضن كيلي. جارية في حضن محمود طفلة صغيرة في حضن سينك.. وحياة عطرية ملء العين والاحساس.. كنت احنو على العالم في كيلي ومحمود وسينك وانام احتضن الاجناس والاعراق والاديان، وسرقني عمري... فاذا انا احتضن زقا محشوا بالقاذورات... من هيي شكل انته ياعجمي؟!.. من أي ديانة؟!... من أي عرق بشري؟!.. عفاكي ي روحي كيف اصطبغتي علينو شهفين... هو بالوعة "جيفي"...)[1].

ومع شخصية ناجي الجندي، نجد صوت الشخصية يقدم وجهة نظره بأخيه وبمطلقته وبموقفه من الحياة والإنسانية على وجه العموم وهذا الموقف هو الذي كان سببا في طلاقه من زوجته ليلة زفافها، اذ اثر ترك حيوان يصارع لحجج الموت في بحيرة قاذورات والذهاب لقضاء ليلة الزفاف الاولى، فلقد فضل انقاذ الكلب على فرحة ليلة زفافه فيقول:

(إن أخي فظ احيانا. لا يفهم... يتحجر قلبه ساعة يغضب حتى يمسي كقلب مطلقتي المستأصلة الوجدان. ابنة حاخام راب "الله يجرم".. وملهوفة "مستعجلي كانت مقتعفف ايمتي تلحق تتشلح".. وانا مشغول في انقاذ حياة مسكين كان ما انفك يقاوم في

(1) نزوله وخيط الشيطان: 241.

عجز وبطولة تحت لجج متكاثفة نتنه من فضلات الإنسان. اخرجت الحيوان، وتركت وجدان مطلقتي يغطس بمكانه.. ان احدا لا يفهمني! .. ينهزم الخير!.. يهجره اهله يغدو لا ناصر له، كي تبدو فعلتي تلك غامضة غير مفهومة.. شاذة عند بعض الناس... ليكن!... فحتى لو نبذك الكل. فسابقى من "لطامتك" المعدودين ياخير يا مغدور يا مغفل بتراب الاقدام الواطئتك من غير ضمير أو رحمة..)[1].

فالنص السابق يقدم تعارض وجهتي نظر ناجي ممثلة بالإنسانية والرقة مقابلة مع قسوة اخيه وقسوة مطلقته، ثم يقدم وجهة نظره الشاملة في تحيزه للخير حتى رمقه الأخير، ولا نغفل أسلوب السخرية التي وصف بها ناجي مطلقته كونها ابنة حاخام بقوله "الله يجرم" فالاجدر بها ان تكون أكثر رقة وطيبة ولاسيما انها نشأت في جو ديني يدعو إلى الرأفة والطيب، فالنص هنا يضغط ثلاث وجهات نظر عبر وعي شخصية واحدة. ويبدو ان راوي سمير نقاش قد اتخذ هذا النمط أسلوبا مهيمنا في عرض تقاطع وجهات النظر، ويمكننا تمثل تلك التقاطعات بالشكل الآتي:

- وجهة نظر ناجي بأخيه.
- وجهة نظر ناجي بمطلقته.
- وجهة نظر ناجي بموقفه عامة وهو هنا خطاب إنساني شامل.

وسنكتفي بتلك النصوص كخصيصة بنائية لتعدد الرواة في الرواية، فمن الصعوبة بمكان تفحص سبعة عشر راويا، إذ إن تلك الخصيصة ونعني السرد بضمير المتكلم واستقلاله التام تنسحب على كل رواة الرواية، وقبل انتقالنا لتفحص خصيصة ثانية في بنية الرواية، نود ان نشير إلى خصوصية الحوار والتي قدمنا لبعضها في النصوص السابقة فالحوار لا يمثل مقابلة في الحكي فقط بل انه قد ياتي لأغراض أُخرى اضافة لدوره الرئيس في عرض تقاطعات وجهة النظر، وعلى هذا فـ(الحوار في رواية الأصوات ليس مقدمة للحدث، وانما هو الحدث ذاته، ولذلك فالحوار ليس وسيلة لمسرحة الاحداث ولاخفاء الراوي، وانما اصبح الحوار غاية نستطيع به اكتشاف حجم التباين

(1) م . ن: 142- 145.

واللاتجانس بين الأصوات الروائية)[1]، ومن هنا ياتي دوره الاساس والجوهري بعده (عنصراً حيوياً ومهماً في اثراء الرواية بالاتجاهات الثقافية والفكرية المختلفة والمستويات النفسية المتعددة والمتباينة)[2].

فقد ياتي الحوار (في النصوص الروائية قيد الدراسة) ليؤرخ للاحزاب السياسية التي ظهرت في العراق في تلك الحقبة وطبيعة شعاراتها، فعلى الرغم من بساطة لغة الشخصية التي تقدمها الا ان الحوار يكشف جانبا اخر- وان كان بشكل ضمني- بعدّ أبناء الطائفة هم المؤسسين الأوائل للموسيقى والغناء في العراق، اذ يعمد الراوي إلى تقديم الشخصية المتذوقة للفن والموسيقى من أبناء الطائفة لا هَمَّ لها غير الفن ولا دخل لها في السياسة بل إنه يعمد إلى السخرية من تلك الاحزاب، يتضح ذلك عبر حوار ناجي الجندي مع صبي القهوة حسن شريدة اذ يبادره الأخير بالسؤال:

- لعد ليش يسموك ناجي عبد الوهاب؟

- يعني هذي هم متدري ليش؟!... موديني وصلاتي عبد الوهاب

- زين وبيا حزب انته.. شيوعي... صيوني ... استقلالي.. دمبوقراطي؟!..

- لا عيني اني كل الاحزاب السياسية ما اشتريها بقندرة.. اني حزبي غير شكل.. حزب فني

- م تفهمنا شنو هذا حزبك؟!...

- اني يا ابن الحلال من حزب عبد الوهاب انطيني بس اسمع عبد الوهاب. واقرا مجلات فنية)[3].

يحمل النص بعنوان مدى الأول الكشف عن الاهتمام بالموسيقى وفي ذات الوقت يحمل معنىً آخراً أراد الراوي أن يمرره للمروي له وهو كون أبناء الطائفة من المؤسسين

---

(1) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: 59.

(2) تعدد الأصوات والاقنعة في الرواية العربية، حسن عليان، مجلة جامعة دمشق، مجلد (24) العددان (1-2)، 2008: 178.

(3) نزوله وخيط الشيطان، 141.

الأوائل لفن الموسيقى والطرب في العراق بدليل ذلك الاهتمام بالموسيقى على وجه العموم.

ولما كانت (وجهة النظر للصوت الروائي لا تتحدد من خلال موقف حواري منغلق... وانما تتحدد من خلال انفعال الصوت بالقوى الادراكية من حوله.. وبالتعامل مع الاخرين... [ذلك ان] ممارسة الصوت للوعي الحواري هو الذي سيكشف عن نفسه وعن رد فعله تجاه الاخر][1] فلقد قدم الراوي وعبر تقنية المونتاج تقاطع أربع وجهات نظر متأزمة إذ يقدم الراوي انعكاس الصراع الخارجي السياسي ومؤثراته على الصراع الداخلي للشخصيات فتشتد الأزمة بينها، اذ تتجلى ازمة صبرية وافرايم بالوضع السياسي ومحاربة أبناء الطائفة في عملهم، اما نعيمة زوجة المزين (الحلاق) فايق فلقد اثر تدهور الوضع الاقتصادي في البلاد بفعل الأزمة السياسية آنذاك على علاقتهما. اذ تقدم شخصية صبرية سبب عنادها هو ابتعاد زوجها عنها، وتقدم نعيمة تغير زوجها وعدم إعطائها مالاً كما اعتادت عليه، كما اننا نسمع وجهات نظر الشخصيتين الاخريين وهما افرايم وفايق، فكل شخصية تقدم وجهة نظرها لسلوكياتها وفق قناعاتها، يبدأ الحوار بطلب صبرية من افرايم

– (طلقني!... طلقني!...

– صبرية... قتحسين اشقتقولين؟!... اشكون طلقني؟!...

– وصرخت نعيمة في فايق رافضة فيه النصر الشيطاني

– فايق!... لتخبلني.. انته يطلع منك كل هالحجي؟! هاي من صدك لو دا احلم؟! وصاح فايق

– لا من صدك.. لج انتي الخبلتيني.. جيب... جيب... جيب. لمن خليتيني عالكاع لج الدكان راح ابيعه على مودج.. هجمتيلي بيتي، الله يهجم بيتج!

.. ماذا يسمع افرايم... وقال لها فجاءة معتدا بها مهتما

– اهلك!... اهلك همي القيحششوكي!.. منلاول م يطيقون يعانوني.. وميغدوني؟

---

(1) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: 58.

– افرايم؟ عاين؟!.. لتحاول اتملغطه للحكيات.. انت تعغف انا عندي مخ بغاسي... بلا كت فكر ابنفسك، سنتين خليتيني ابحدي مدفونة بهايي القبة، ميعغف ابحالي بس هوي الله...

– ابو نهودي بس هالنوب. بس هالمرة وداعتك

– يعني اكو شغل وم قد شتغل

– م تشتغل عند ابويي؟

– وصاح فايق بنعمة

– دتعوفيني هسه؟! لو اطلع مناه بعد ما ارجع؟!)[1]

وقد ياتي الحوار مرافقا للتبدلات السردية ليدفع الحدث حتى مرحلته النهائية، ويتم من خلال تلك المرحلة عرض وجهات نظر ليس على مستوى البنية الفنية التي تتمثل بتعدد الصيغ السردية فحسب بل في تأكيد أسباب الصراع الايديولوجي ورصده عبر تلك الأصوات وتقديم اشكاليته وهيباته، وهنا تكمن دقة المنظور الدرامي (الذي يتخذه الراوي (الشخصية) ويوجه به (رؤيته) فهو لا يضع نفسه في مكان واحد يرصد منه الاحداث ملغيا وجود الاخر، فالاخر من هذه المواجهة انما هو جزء من كينونته)[2]، اذ يتجسد ذلك في حوار يعقوب مع مهدي الطبر ومجيد في القهوة اثر استياء يعقوب من مضايقات علوان، فيستفسر مهدي عن سبب ضجر يعقوب قائلاً:

(خير يعكوب؟! اشو امبين عليك هواية مغثوث؟!

وامضى الالام في النفس ما يأتيك من طعنة خنجر يغرزه في قلبك إنسان كنت واياه يوما روحا واحدة في جسدين.

– تسلم اخويا .. بلاكت بداعتك كل شيء يسوى ماكو.

– داكلك بلله تحجي.. منو هذا؟!

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 293-294.

(2) أساليب السرد في الرواية العربية: 73.

– علوان. كل كلمة ديطلعها من حلكة. جنها كرزله.

قال مجيد:

– لدير بال يعكوب.. البسه برجلك.. خليه يلغي ويسكت من كيفه حق ويا مجيد.. لكن اخ، لو كان في بغداد علوان واحد فقط!.. وقام مهدي بتحفز.

– لعاد هشكل؟!.. يعكوب!.. انته بس كول واني أحرملك علوان من شمة الهوا.. والله العظيم لخليك الليلة تسمع لسباية ابيتهم.. ما اخلي الصبح يطلع عليه.. انته بس كول على بختك وهسه اكتلك علوان.

وضحكت، افيعقل ان مهدي وحده، يقدر على تنظيف العالم كله؟!

– لا مهدي اخويا.. اشتكتل؟!.. ليش هوه فد علوان اكو بها لدنيا؟!.. ملايين اكومنه.. ملايين. وكنت اطمع في ان ادفن بجوار ابي، كي اثري برفاتي خصب الارض الطيبة هذه ولأصنع منه طبقة أُخرى فيها...

وقال مجيد

– يعكوب. انته مو غشيم كل شيء مخطط ومدبر.. حكومتنا باعتكم... يعني داكلك.. باعوا واشتروا... ودفعو وقبضو... والسلعة انتو!)[1].

اول ما يسجل في النص اعلاه على مستوى الصياغة هو التبدلات السردية المتنوعة، والتي يمكننا ملاحظتها وفق ترتيبها على النحو الآتي:

– حوار/ اللهجة العامية/ علني مسموع.

– مونولوج/ اللغة الفصيحة/ خطاب خفي سري عرض وجهة نظر يعكوب بصديقه علوان.

– حوار/ خطاب علني مسموع

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 400 اقتضت الضرورة ايراد المقطع كاملا لبيان زخم تعارض وجهات النظر المبثوثة.

- راو مؤطر (معلنات القول)

- مونولوج/ اللغة العامية/ خطاب خفي سري عرض وجهة نظر سياسية+ راو مؤطر

- حوار/ اللغة العامية/ علني مسموع ← عرض وجهة نظر تؤكد التآلف والتعايش والأعتزاز بصداقة الاخر، ما يعكس الفة أبناء المجتمع وقسوة السياسة.

- مونولوج/ اللغة الفصيحة/ خطاب خفي سري ← عرض وجهة نظر يعكوب في انتمائه الوطني وتأكيد التصاقه بالوطن (العراق)

- راو مؤطر

- حوار/ اللهجة العامية/ علني مسموع ← عرض وجهة نظر مجيد السياسية في مجريات الحال في العراق، وتأكيده بان الحكومة قد عقدت صفقة سياسية بشان أبناء الطائفة

يكشف مخطط التبدلات السردي عن أهم خصيصة في بوليفونية الرواية وهي مسألة تعدد الأفكار والصيغ، إذ [يعد الأسلوب السردي القائم على التنقل من راو إلى آخر- ضمير المتكلم والغائب مثلا- بمثابة اداة مهمة في تطويع النص لمسألة تعدد الآراء][1].

البطولة الجماعية:

اول ما يسجل في رواية الأصوات انتفاء فكرة البطل الواحد*، اذ نجد فيها شخصيات محورية، تمثل كل شخصية وجهة نظر تجاه العالم بتوجهها وبنيتها، ويتم طرح اشكاليتها في نصوصنا قيد الدراسة عبر محورين[2]:

المحور الاول: يتخذ من صراع الشخصيات اساسا له، ونعني به الصراع الداخلي الذي يدفع بالحدث الروائي ويتازم في مساره.

---

(1) نقد دوريس ليسنج للحركة الاستعمارية في روايتها العشب يغني: 58.

* ان كلمة بطل لا نعني بها (بطل- hero) بل نعني الشخصية الرئيسة أو المحورية.

(2) ينظر: الصوت الاخر: 45.

المحور الثاني: ويتخذ من الصراع الخارجي الذي يتمثل بمؤثرات الوضع السياسي والاقتصادي والاجتماعي واثره في رسم تحديد مصائر الشخصيات- وهو هنا- قرار إسقاط الجنسية العراقية عن أبناء الطائفة والذي أثر تأثيراً كبيراً تماما على بيت النزل بخلوه من ساكنيه بدءاً من التفكك العائلي بهروب الأبناء وليس انتهاءً بتفكك النسيج الشعبي لأبناء الوطن وتضييق الخناق عليهم حتى عد الفرار بمثابة الخلاص الأخير لكل متاعب الشخصيات.

وعلى هذا فالموضوع الاساس الذي تتحلق حوله الأصوات هو (قرار إسقاط الجنسية)، وهو ما سيقود إلى تحديد أسباب إشكالية العلاقة بين الجماعة، ذلك ان تلك الفكرة هي التي رسمت مصائر الشخصيات بتعارضاتها وبحسب موقف الشخصيات منها، فالمهم في رواية الأصوات ليست حياة الشخصيات، وانما الفكرة في وعي تلك الشخصيات[1]، بعدها- أي الفكرة هي المحدد الرئيس في بنية النص الروائي في هذه الرواية، ويمكننا تمثل المحورين في تحديد مصائر الشخصيات وفق الجدول الاتي:

الشخصية	مؤثرات الصراع الداخلي	مؤثرات الصراع الخارجي	المصير
جميل ربيع	خواء شعارات الشيوعية وفشلها	قرار إسقاط الجنسية	الهجرة إلى فلسطين
يعقوب ابن عمام	افلاسه واستفزازه من قبل صديقه	قرار إسقاط الجنسية	الهجرة إلى فلسطين
سلمان حشوة	خوفه من فرهود ثاني واتهامه بقتل صبي مسلم	قرار إسقاط الجنسية	الهجرة إلى فلسطين
خضوري	خوفه من افتضاح علاقته بآمنة المسلمة	قرار إسقاط الجنسية	الهجرة إلى فلسطين

(1) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دستوفيسكي: 35.

فرحة غاوي	زواج ابنتها سعدية بكريم المسلم	قرار إسقاط الجنسية	الهجرة إلى فلسطين
نعيمة زوجة الحلاق	تبذيرها لأموال زوجها وإفلاسه	انعكاس القانون على الوضع الاقتصادي	هرب زوجها من البيت
صبرية بنت عبدوش	ابتعاد زوجها عنها	طرده العمل بسبب قرار الجنسية	الهجرة إلى فلسطين
لولو بنت موشياح	موت ابنها الوحيد	قرار إسقاط الجنسية	البقاء في العراق وخدمة الكنيس
كرجيي ناتي	صراعها مع ماضيها ومحاولة استعادته	قرار إسقاط الجنسية	الهرب إلى فلسطين برفقة صديق جديد
خوشي الايراني	خوفه من سرقة كرجي لامواله	/	الهرب إلى ايران
آمنة بنت شكر	اضطهاد اخوتها وعلمهم بعلاقتها بخضوري اليهودي	/	الهرب إلى البصرة

ويمكننا رصد المؤثرات الداخلية والخارجية في تحديد مصائر الشخصيات عبر نصوص عدة، منها على سبيل المثال لا الحصر، ما يسرده جميل ربيع من رضوخه في نهاية المطاف إلى ذلك القرار، اذ يؤكد فيه على دور أبناء الطائفة في العراق حتى بعد ان رحلوا، فلقد تركوا بصماتهم في كل جوانب الحياة، والمفارقة- في نصه هذا- انه يوم تنازله عن الجنسية يفتح الراديو ليستمع إلى تلميذه حسن شريدة صبي القهوة الذي علمه العزف على الة القانون وهو يتامل فيه فنان المستقبل وخليفة اخوان الفن، وهي الفرقة الموسيقية التي شكلها أبناء الطائفة في العراق، يحكى جميل ربيع عن تلك المأساة:

فيخاطب الحارس الليلي ابا غالب المتوفى، في استفهام انكاري فيقول وهو جالس في القهوة اذ يستمع إلى الإعلان عن آخر ايام تسقيط الجنسية.

(- افتح الراديو... عمي محمد

واليوم اخر موعد للتسقيط، "خرطت الارض" ما شئتم ان تلقيه من أبناء هذا الشعب البائس.. وانا عن نفسي ووجودي منفي... لكني علمت شريدة العزف على القانون... هي ذي انغام قانون عذبة منطلقة من هذا المذياع، يعزفها شريدة، صانع كل مقاهي بغداد، في الامس... والاستاذ الفنان في الغد... شريدة بدلا عن اخوان الفن.. خليفة ذكرى مخلصة ووفية.. حقيقة رغم مغالطة الاحداث... انا الان اخطو نحو حقيقة... اتنازل عن ورقة زعموا انها كانت ملكي.. وتعطيني وجودي.. لكني ابدا لا املكها يا "ابو غالب" ولن املك عنها بديلا... ابدا)[1].

وهذا ما يعني ان الراوي اراد ان يعطي مؤشرا دلاليا على عدم انقطاع أو انسلاخ أبناء الطائفة عن الأرض التي غادروها أو التي سيغادرونها، وعبر عنه الراوي ببقائهم المعنوي أو المجازي وامتدادهم في شخصية حسن شريدة.

ويأتي زواج سعيدة اليهودية بكريم عبد الوهاب المسلم كأحد أهم المؤثرات الداخلية في حياة عائلتها ولاسيما أختيها اللتين لا يمكن ان تتزوجا بسبب ترك اختهن ديانتهم وزواجها بمسلم، فيأتي قرار التسقيط بمثابة خلاص لتلك العائلة، فتقول لطيفة مخاطبة أمها فرحة غاوي معللة أسباب قبولهم بذلك القرار:

(سمعي دقلك!.. اذا انتي م قتتحركين، وزوجك م قيسوي شين، انا غاح اخذ لاختي ونغوح انسقط ونمشي، دننهزم بقي من هايي لمعينات... حتى بعد لعين اتعاين ولقب اليحزن.. يكفي على مود ابنك وبنتك ظليتو امنصتو لغارسي لمن اخذ حد.. قد غيد ابقي علينو.. قد غيد اصفن عالاوادم وج ابوج)[2].

ومع شخصية يعقوب ابن عمام تتخذ الام من افلاس ابنها سببا في تسقيط جنسياتهم وقرارها بالهجرة إلى فلسطين، اذ تعمد إلى اخذ الجنسيات مع ابنتها فوزية دون علم يعقوب، الأمر الذي استاء منه الأخير كثيرا كونه تم دون اعلامه فيقول معاتبا امه:

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 416.

(2) م . ن: 390.

(... دينك ودينا لفوزية اختي، ليش مني هايي فوزية؟!.. تخذا للجنسيات وتفوح بلا حسي اتسجلنا عا لتقسيط؟!.. ليش مني قلك قد غيط اسقط؟!... قابل انا هوني طرطور؟!.. ينغاد انتي وبنتك اتحكمون عليي اش اسوي؟!...

- ابني، اذا م يسوون هيكذ، انته م تمشي، م تقلي اش قيشوقلك بعد منايي القعدة؟!.. اشو عطال بطال، لشغل ولعمل.. والدني م مثل الاول...)[1].

ويمكننا عبر رصد عوامل المؤثرين الداخلي والخارجي كذلك من تحديد حجم التحول النوعي الذي يطرأ في وعي الشخصيات، وهو ما يقودنا إلى البحث في المحور الثالث وهو الخاتمة المفتوحة لمصائر الشخصيات فشخصية عزيز غاوي اليهودي اخذت تفكر وتنطق باللهجة الاسلامية واصبح خطاطا معروفا في بغداد بعد ان فشل دراسيا وسكن الملاهي محاولا التقرب من محبوبته الراقصة سليمة جوكا بوكا التي رفضته باستمرار، بل انه كان سببا في تعرف كريم عبد الوهاب/ المسلم، صاحب الملهى باخته سعيدة وزواجه منها. إذ يمكننا ملاحظة ذلك التحول الذي طرأ على تلك الشخصية عبر المونولوج الذي كشف به عن ذاته وعن سليمة محبوبته السابقة وعن اراكسي الارمنية التي رافقت فترة تغيره، فيقول بعد ان اخبروه بسفر سليمة إلى فلسطين.

(راحت، واني كاعد هنا... ابد ما اسافر.. وداعتج اني مو مثلج، م يوكف على ظهرج ماي!.. من اجلك تغيرت.. اني كنت البادئ.. وجبان من يبدا في شيء ثم لا يمضي فيه حتى نهاية الشوط.. حتى اخر نبضة في القلب!... سوء فهمي هذا.. ان كان لا يفصح عن شيء فليمضي.. وان كان مصرا على ان يبقى مجلب ابياختي، فسأدفنه رغما عنه في بركة خمر.. مسكينة اراكسي!.. فشلت واطاعت.. حتى في تغير اللهجة... في نكران الاصل... إنكار الذات)[2].

واذا كان عزيز غاوي قد تحول جذريا في وعيه الأمر الذي جعله لا يفكر في السفر مطلقا، فان (لولو بنت موشياح) الأرملة اتعظت من موت ابنها "مرودي" وقررت ان ترعي قبر ولدها والكنيس، وهي صورة ترمز للتمسك بالارض، فالقبر جاء رمزا لذكرى

---

(1) م. ن: 398.

(2) نزوله وخيط الشيطان: 419.

الطائفة، فلا تؤثر فيها احداث التهجير القسري وقرار إسقاط الجنسية، اذ تواصل بقية حياتها في خدمة القبر والكنيس، واذا كان الموت يقطع كل اواصر التواصل المادي، فإنه هنا يقوم كدافع للتواصل الروحي والبقاء، فما القبر الا رمزا لذكرى وجود الطائفة في العراق، ومن المؤلم حقا ان يقدم راوي سمير نقاش تلك الصورة بهذه المرارة، اذ تقول لولو واصفة محاولات ترحيلها:

(اني ملتصقة والشمع يلالي وينير الظلمة.. وانا اتشبث.. اوقد "دسته" أُخرى.. وهم خافوا.. ارتجفوا ولو وانا اتنفس الصعداء.. امسمحتم الكلتم.. لكني ابدا لن ابرح هذا الموضع.. ساظل فيه ميتة.. اوحية.. واش قيخملوني؟!.. مجنونة؟!.. الف هيهات..)[1].

ويتحقق التحول النوعي في وعي الشخصية عبر اكتشاف وعي الصوت بذاته وبالاخر، وما نرصده في هذا السياق هو إدراك آمنة بنت شكر لضياع حياتها كخادمة في بيت اخوانها، اذ تقرر في نهاية المطاف الهرب من البيت الذي حبست فيه فتقارن حياتها بحياة اخوانها التي عاشوها كما يحلو لهم تقول مخاطبة اخيها جبار في مونولوج ناقمة فيه على عالم ذكوري متسلط:

(عقدان ونصف وانت تربي النعجة، تعلفني كي تاكلني.. بيد ان لحمي مر لا يؤكل وبفمك سيعيش طعم العلقم.. حتى تموت.. ولماذا انت موجود في كل مكان؟!.. يا جبار؟!.. هل تذكر ماذا انت؟!.. حين المرأة ببرقع وأنت من غير براقع محبوس في قبضة عارك الخالد؟!.. "التفلة جانت حكة".. وانت تتمرغ في ذل لم ترض ان تحرمني منه لحظة. طأطأي رأسك حتى تخرج روحك. اني حطمت قيودي لأضيع.

منك هجيت هجيت من ظلمك"..)[2]

كما ويتخذ قسم سعدية اخت عزيز غاوي بالمصحف بدلا من التوراه مثالا لحجم التحول النوعي في وعي الشخصية ولاسيما بعد زواجها بكريم عبد الوهاب، كما وتدرك شخصية كرجي ناتي حنينها لماضيها وصعوبة التاقلم مع وضعها المزري في بيت النزل فتقرر الهرب مع أحد رفاقها بالإفادة من قرار الترحيل وتترك ابنها، فيما تضع عمام

---

(1) م . ن: 408.

(2) نزوله وخيط الشيطان: 265.

ولدها يعقوب أمام أمرٍ واقع ولاسيما بعد افلاسه وقرار إسقاط جنسياتهم، كما ويدرك أخيراً جميل ربيع انهيار الفكر الشيوعي وصعوبة تطبيقه فيضطر إلى إسقاط جنسيته.

تشظي الأزمنة:

يشكل التشظي الزمني في رواية (نزوله وخيط الشيطان) السمة الاساس في بنية زمنها، ذلك انها وبحسب د. سامي ابراهيم، ليست كالروايات التي (تبدأ وتنتهي وفق تسلسل زمني واضح ومحدد [فالبداية فيها] معدومة تماما، ويمكن وصف نسق الرواية وتطورها بالروافد الصغيرة المتعددة التي تصب اخيرا في النهر الكبير)[1]، وعلى هذا لا يمكن تحديد نقطة بداية زمنية واضحة، اذ انها تبدا بسرد شخصية جميل ربيع وان كانت تشير في نهاية الرواية إلى حدث إسقاط الجنسية لكن دون تحديد دقيق، فزمن الرواية هو حقبة الاربعينيات دون بدايات دقيقة لكنها تحيل على أزمنة سابقة كحادثة الفرهود، واحداث لاحقة هي اعلان الجمهورية وإسقاط الملكية في 1958، هذا هو إطارها الزمني العام الذي يمكن استشفافه، وعلى ذلك جاءت سمة التشظي الزمني في الرواية على مستويين:

- مستوى البنية الكبرى: اذ الرواية تكاد تنعدم فيها محددات البداية والنهاية كما انها تروى بالتقطيع، فالرواية عبارة عن قصص متفرعة مستقلة يربط بينها الحدث الرئيس وهو قرار إسقاط الجنسية.

- مستوى البنية الصغرى: وهي الازمنة التي تتعلق بحكاية الشخصيات، اذ تتارجح بين نسق هابط ونسق صاعد، وعلى هذا جاءت ازمنة الشخصيات ازمنة نفسية تستدعي ماضيها بنسق هابط يدفعه الحدث الاساس للتفكير بالمستقبل ومن ثم حسم المصير.

ومن قراءة النص نستطيع ان نسوق بعض الأمثلة- لا على سبيل الحصر- التي اشرت سمة التشظي الزمني كحالة ملازمة لسرود الشخصيات، من ذلك ما نلحظه في تداخل الازمنة في مخيلة سلمان حشوة عند حادثة الفرهود، اذ يسرد ذلك في كلامه لخضوري وهو يتذكر يوم اعلن رشيد عالي الكيلاني الحرب على الانكليز ومن ثم فشل

---

(1) إبداع سمير نقاش في روايته نزوله وخيط الشيطان، بقلم: البروفيسور شموئيل موريه المقدمة النقدية للرواية: 7.

تلك الحركة واضطراب الوضع الامني في البلاد والذي قاد إلى تلك الحادثة حيث كان يومذاك في كربلاء، معتمدا أسلوب المفارقة لوصف ذلك اليوم بكونه (كرب وبلاء) فيقول:

(الاول من ايار.. الثاني من ايار.. كرب وبلاء يا خضوري

والعودة لبغداد وجنوني.. الفرهود مصرع اهلي وحياتي تتقلص في يومين وشهر لا ا ذكر من دنياي سواها والذكرى نار ياخضوري. موت وحساب واعاقب فيها يا خضوري.. والذكرى جحيمي الارضي..)[1].

ولا يكتفي زمن سلمان حشوة بثباته عند الماضي فقد يتقدم نحو المستقبل بانتظار قيام الدولة اليهودية بعدّها خلاصه الأخير من الاضطراب والخوف، يتوجه في ذلك كله من منطلق ديني، إذ يمكننا ان نحدد بدقة أكثر الازمنة التي تلاعبت بحياة سلمان حشوة وذلك عبر ندائه على بضاعته في ازمنة ثلاثة كل واحدة ترتبط بحدث معين في نفسيته فحين يقول

(- مشاط!.. دكم!.. شخاط!... صوت نداء مسموع

كربلاء!.. الف ميتة!.. صبرية!.. نداء خفي مونولوج

ماضي حاضر

شياش!.. خيوط غزل!.. تيرة!..

الشبح .. يروشلايم! .. الفرهود! .. صبرية! ... كرب .. لا ... الاسود!

حاضره المستقبل ماضٍ حاضره ماضٍ

السردي

(آمنة) حلم بالدولة اليهودية.

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 110.

(2) م. ن: 110.

وإذا مثل الاسترجاع دورا هاما وغلف حياة سلمان حشوة، فان الاستباق- والذي جاء كتنبوء- مع جميل ربيع الشيوعي جاء ليسلط الضوء على امله في المستقبل ان يتولى زمام الحكم والسلطة الشيوعيون، على انه اشار إلى أولى أخطائهم بحق أبناء الطائفة- إذ إن شرائح كثيرة منهم تنضوي تحت ذلك الحزب- حين نقلت مقابرهم إلى مكان آخر وشيدت بدلا عنها محطة تلفزيونية، فيقول في اشارة ضمنية إلى مدة حكم عبد الكريم قاسم، موجها كلامه إلى (ابي غالب) المتوفى:

(وافرض بعد جم سنة، لمن هالحكومة النكسة تتغير، هذه الحكومة المتآمرة مع قوى الشر المجهولة.. ويجي ابمكانها فد واحد خوش ولد، ومخلص وم عده وجاهيه، وم يفرق بين واحد وواحد، ويصير صديق ويا رفاقنا لبموسكو. وفد يوم يريد يبنيله فد محطة تلفزيون، ويجون جماعتنا لبموسكو ويكشفون علكاع ويكولوله، يابا هذه مقبرة ليهود كاعها اصلح مكان لبناء محطة بث تلفزيوني، ولأن ذلك الحاكم.. م يحب يتعدى على احد فيسقط حتما بين بينين.. ثم يجد الحل.. سيقول لنا .. بابا .. ترى اني محتاج للكاع مال المقبرة.. راح اطيكم غيرها اتحولون بيها امواتكم)[1].

ما يؤشره النص السابق هو صراع زمني الحاضر/ المستقبل، الناشئ من ايمان الشخصية بخواء أفكار الحزب الذي تعتنقه حتى يتحول إلى تغيير في وعيها فتقرر في نهاية المطاف الرحيل بعد ان زعزعت يقينياتها ومبادئها رغم إصرار الشخصية منذ بدء ظهورها على تأكيد هذه الأفكار الا انها عادت ونفت كل ذلك بفعل ما استشرفته من مستقبل البلاد في ظل الاوضاع السياسية المتدهورة، ان قوة الصوت هنا تسجل أهم ملامح الرواية المتعددة الأصوات ذلك انها استطاعت بالافادة من العوامل الداخلية والخارجية من زعزعة يقينيات الشخصية التي تنكرت لأهم معتقداتها.

واذا كان الصراع الزمني لشخصية جميل ربيع يتحدد بين الحاضر والمستقبل، فان صراع كرجيي ناتي يتحدد بين الماضي والحاضر، فالماضي وذكريات عبق الشباب والانوثة وسطوة المال والجاه ما برح يفارقها، والحاضر بسوداويته يفرض نفسه عليها، وعلى الرغم من ذلك الصراع الا انها في نهاية المطاف تهرب من بيت النزل بعد ان رجحت كفة الماضي وقررت بدء حياة جديدة تعيد فيها حياتها السابقة يبدأ نزاع الشخصية يوم

---

(1) م . ن: 375- 376.

خطبها خوشي الايراني، وهي تقارنه بالذي عرفتهم في بومباي وبيعقوب وشبابه، وعبر تذبذب الزمن في عينيها تقدم وجهة نظرها بيعقوب وخوشي الايراني ممثلين للزمن الحاضر وللرجال الذين عرفتهم في بومباي بالزمن الماضي، فيوم خطبها خوشي (خمد كل ما في جسد كرجيي ناتي الا عيناها كانت ما انفكت تنتقل بهما بين الرجلين، يعقوب ابن عمام.. وخوشي الايراني.. وفي يعقوب قوة مغناطيسية تسحبها .. وفي الاخر ما يشبه اشواكا تخز عينيها هاتين فتفران منه في رعب وألم ثم اتقدت شهوة في رأسها جذوة أفكار مشبوبة زيتها ينهل من ماض ومن حاضر. هنا في غرفة عمام. وايراني كهل يرمق أساورها الهندية الذهبية في شهوة تعض يديها. وكنت معززة ومكرمة بين احضان رجال مرموقين.. ممشوقين. ان همسات ممتلئة تطعن قلب الشهوة.. ينهال منها رحيق الحب.. المال.. الجاه ورجولة فخمة تركع لأنوثتها، لماذا الزمن لم يتوقف حينئذ؟!..)[1]

ويبدو صراع الماضي والحاضر مع شخصية صبرية بنت عبدوش، اذ تعيش صراعا نفسيا بين الحنين للماضي والحاضر المظلم، فيتأرجح الصراع بين الزمنين، كل زمن يمثل حبا، إذ الماضي حيث اهلها وبستان الخس الذي الفته، والحاضر حيث افرايم والحب المهدد بالاجهاض، ولا تخفى مقابلة الراوي هنا بين صبرية بعدها نموذجاً للطائفة وخيارها الصعب بترك الاهل (الوطن)، والامتثال لقانون إسقاط الجنسية حيث الرحيل إلى فلسطين، لكن بريق الامل الذي اطر الراوي فيه سرده نجده واضحا في حال عودة (عقل العالم)، والامل باللقاء الجديد، لكن ذلك لم يتحقق اذ طبق القرار، وتوفي سمير نقاش وحرم من ذلك اللقاء إلى الابد، فصراع الشخصية ياتي عبر استذكار الماضي ومقارنته بالحاضر، فلا تقدم الشخصية نفسها الا بذلك التذبذب الزمني، لتسلط الضوء على صراعها النفسي فتقول مشيرة إلى اذعانها القرار التسقيط.

(انسقط؟!.. يا للخدعة تبدو كحقيقة صارمة كالموت.. والحبان مقيمان ولابد ان يعود صواب العالم إلى رأسه.. عندئذ يعود ويتحد الحبان.. لا شيء يفرق بين الحبين لا شيء... لا شيء!..

وخرجت وكانت مردودة الخطوات.. تسحبها عنوة.. تبعد عن بستان الخس باقدام ترسف بالاغلال.. ماضية لبني سعيد .. أهلي.. زوجي.. الحبان.. وصواب العالم، في يوم

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 153.

ما سيعود، كانت من دون ارادة تبكي.. لا تمسح العبرات.. مضمومة داخل محارة مغلقة ورهيبة حتى يعود للعالم عقله..)[1].

وقد يقترب الزمن النفسي لشخصية عزيز غاوي في صراع الماضي والحاضر مع الزمن النفسي لشخصية صبرية بنت عبدوش، لكن زمن صبرية يتوقف عند لحظة معينة هي لحظة التسقيط وهي حالة غير ثابتة فهي تعيش على ذكرى وأمل (ماض ومستقبل) دون حاضر إذ إنها قد نفته وأخرجته من سياق امالها، فيما يتارجح زمن شخصية عزيز غاوي بين الماضي/ الفشل بالدراسة وتنكر الحبيبة والحاضر/ الحب البديل والنجاح والتألق والشهرة في العمل، فالماضي الذي تمثله سليمة والحاضر الذي تمثله اراكسي هما محور صراعه، فكلتا المرأتين نقيض أحداهما الأخرى، عاش عزيز صراعا قاسيا في محاولته لتجاوز حب سليمة اذ بقي طويلا مشدودا لذلك الماضي ولا يتغلب عليه الا عند مقارنته بين المرأتين وتبدل حاله، إذ يطرأ التحول النوعي في وعي الشخصية، بعد ان يتغلب الحاضر بالنجاح والحب الجديد فيختار ان يغير أسمه ويتنكر لماضيه جملة وتفصيلا فيصبح أسمه عزيز السلماوي، متخذاً من سليمة رمزاً للتنكر لكل شيء، وأول ما ينكره هو سليمة، اذ نجده يصف حالة التذبذب التي عاشها ومن ثم قراره الأخير، بالقول:

(عزيز غاوي الخائب الفاشل الأحقر الميت، وعزيز السلماوي الناجح الضال، شبح الإنسان و"خدعة" منسوجة من أشلاء عزيز غاوي الراحل؟!..

تناسخ روحين ضالين رجسين، وسليمة أنجس مني وعافتني.. وأراكسي لاشك "أطهر" من أختي سعيدة وتقول:

- خيفي عليك تفوح تتوجع منلشغب والتدخين

- لا .. لتخافين عليا!.. وبعدين اش كلنا؟!.. م كلنا تحجين مثل ما اني دا احجي؟!

وقالت بطواعية ورضوخ محب متفان في حبه

- متأسفة عزيز.. اش متريد تسوي سوي.. واني هم شمتريد مني اسوي.. بس اريد اشوفك متونس ومرتاح)[2].

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 389.

(2) م . ن: 419.

ويمكننا القول ان تشظي الزمن في رواية الأصوات هو ناتج عن توظيف منظورات الشخصيات ودرجة وعيها . اذ ان بعض الوحدات الحكائية تروي بطريقة التوازي عبر تقنية المونتاج وفي داخل الفصل الواحد تتناوب حكايتان تتداخل فيها أزمنة عدة، فما بال الحكاية الاولى كما ان التبدلات السردية والتي سجلت أسلوبا مهيمنا وظف ليؤدي دوراً كبيراً في تشظي أزمنة الرواية فالشخصية التي تستذكر والراوي الذي يعلق والحوار الذي يتم بين الشخصيات في مقطع نصي واحد هو خير دليل على ذلك التشظي.

تنوع الامكنة:

المكان الذي تتحلق فيه الأصوات عبر الفكرة الرئيسة هو مكان شعبي، فهو بيت نزل كما جاء وصفه فقيرا جدا كحال الأمكنة الأُخرى التي أحالت عليها عوالم الشخصيات المحورية، لكن وبالرغم من تشكل الاحداث الرئيسة المتعلقة بالشخصيات خارج ذلك المكان الا ان انعكاساتها كانت السبب الرئيس في خلوه من ساكنيه، وقد تتجسد الرؤية المركزية للرواية في هذا المكان لانه يجمع شخصيات متنوعة ثقافياً اذ يشكل رمزاً للوطن الأم الذي يجمع مختلف الطوائف، الا ان الاحداث السياسية هي التي فرقتهم وابعدتهم عن المكان، ورغم دور المكان ورمزيته الا انه يتعالق مع فضاءات عدة هي عتبة في بنيتها مثل الشارع والمقهى والملهى والدكان والحديقة العامة والنهر (الشط)، فكل تلك الأمكنة التي ارتبطت بالشخصيات هي التي اثرت في كل قراراتها المصيرية لتترك بيت النزل في نهاية المطاف، فكل شخصية تتأثر بمعطيات مكانها سواء كانت تلك المعطيات سلباً أم إيجاباً بعدها عاكسا لسلوكيات الشخصية في مستواها الثقافي والاجتماعي، من ذلك ما تراه في شخصية جميل ربيع الذي يتخذ من الشارع مكانه الاليف في طريق عودته من سهراته الليلية إلى بيت النزل اذ يتعرف هناك على الحارس الليلي ابي غالب وتدور بينهما نقاشات كثيرة على الرغم من الثقافة البسيطة للحارس، الا انه يشكل مع الشارع عالم جميل ربيع، فيصف الأخير ذلك العالم الذي يمثله (الشارع وأبو غالب) وهو في طريق عودته قائلا:

(جلست على "كتغ".. اتكتغ كي اقي الناس بلواي وشروري، والدنيا امامي "شوقات" و"شغاعات" وظلال والناس تفاصيل الاشياء.. خنافس سوداء.. وصراصير حمراء، تخرج من زواغير وشقوق مزروعة في أرجاء الدربونة المجدورة السوداء..

- ابو غالب؟!.. بعد ما رحت؟... لعد لتنتجي عالحايط... ترى

- لتخاف جميل، تمام هوه دينهز، بلاكت وداعتك ميوكع.

- متوهم ابو غلوبي.. متوهم، اكو فد شي واحد ينهز وميوكع)[1]

إذ يمثل هذا المكان بؤرة لعرض المواقف والأفكار، فجميل ربيع الشيوعي الملحد، يستهزئ بالحارس الليلي البسيط من سذاجته ويقينيته ويتخذ من المفارقة أسلوبا لعرض ذلك التقاطع بين وجهات النظر، فجميل يقصد (الله) فيما يقصد الحارس الحائط بمعناه السطحي، فما أراد جميل قوله انه لا يوجد ثمة ما يمكن الاعتماد أو الاستناد عليه في هذا البلد- بحسب وجهة نظره- لانه معرض للسقوط في اية لحظة فيما يفهم الحارس بان الحائط قوي ولن يسقط حتى لو تعرض للاهتزاز.

ويشكل مكان المقهى (القهوة) مكان الأزمة مع يعقوب. ففي ذلك المكان يتم عرض مواقف عدة بعضها يتعلق بضجره من مسألة الزواج حين نصحه اصدقاؤه بذلك إذ كانوا جالسين يلعبون الدومينو، فاقترح عليه احدهم الكيفية التي يصرف فيها امواله فيقول:

(- يعني فد مشكلة؟!.. انطيها للفقرة.. ذبها بالدرب.. اوكف براس العكد، وكل من يمشي كله هاك دينار اصرفه واندعيلي

لا.. لا يريدون مداوة جنون زائف باخر حقيقي وخبيث. فإن ترفض ان تأخذ شيئاً، وان تلقي بما أصبح في جيبك شيء آخر.

وضحكت فقال مجيد:

- ميخالف يابه. اذا مو قاطع بعقلك، هم مو مشكلة، لتذب افلوسك، بلاكت عالاقل اتهنى بيها. اتونس، ترهى ليش امخلي امك كاعدة وية نزوله أجرلها بيت يم فوزية اختك بالأورفلي..

- لا يابا، الحجرة امكفتها وراهي، واني متعلم عالطرف، شلون اعوفه واعوفكم..

- زين مكلنا شي!... هم بسيطة.. يابا اتزوج!..

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 16.

– لا أغاتي. اتزوج واعوف امي وادوخ راسي بمرة؟!)[1]

فيما يشكل بعضها الاخر مواقف الصراع بسبب موقف علوان واستفزازه بكلمات جارحة ليعقوب، اذ يتكاتف معه مهدي الطبر ومجيد ويعرضون وجهة نظرهم بمجريات الأحداث[2]. وقد تأتي المقهى لتشكل مكانا للطرب وهو ما نجده مع شخصية ناجي الجندي الذي لا هم له سوى الاستماع لأغاني عبد الوهاب وعن حكاية الكلب الذي انقذه ليلة زفافه، الأمر الذي جعل جميل ربيع، يبادره بسؤال تهكمي عن سبب اهتمامه بقص حكاية الكلب، فيقول:

(حين يغني محمد عبد الوهاب يتيسر في راسي حل الغاز الكون، طرح جميل ربيع هذاك اليوم سؤال يجدر ان يتعمق فيه الإنسان، وغير بعيد ان جميلا كان "قيخمل" انه مجرد يتهكم أو يسخر مني قلي

– ناجي؟! انته ويالوادم، لو ويا الحواوين؟!

... ابدا لا يعنيني ما كان ابن ربيع يقصده بسؤاله هذا، فثمة فيه يكمن الوجه الأعمق الجاد الإنساني البحت مشكلة فلسفية اصيلة!

وغضبت ماخوذا بالغيرة.. والله انا م اقدغ. يعني اشكون اوادم واشكون حواوين؟ م كلتم خليقتو الـ"الله"

وانا في صف كل ما خلق الله.. الاوادم والحواوين.. وكل شيء قد عينيو فيتعذب قاطعني

– لكان ابدالك، لتغد تعيد ياني احكيتو للكلب..)[3]

ويمكن عد الامكنة فضاءات لعرض تباين وجهات النظر الذي يتجلى بالنزوع الإنساني عند جميل ربيع وصديقه.

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 83- 84.

(2) ينظر: م.ن: 400.

(3) نزوله وخيط الشيطان: 172.

ويشكل النهر (الشط) رمزا للموت، ففي ذلك المكان يستفز الطفل مرودي ابن الارملة لولو بنت موشياح الطفل عيبه ابن كرجيي ناتي ليذهب معه ويسبحا في النهر ليستعرض معرفته السباحة أمام عيبه إذ يقول له بلهجة الأمر:

(- فوت للشط، لوتجي وياي، لوبعد ما احكي وياك لما اموت)[1]، اذ يغرق الطفل مرودي في النهر أثناء غطسه، فلا يخرج منه ابدا، وعلى هذا شكل النهر مكانا للموت، والذي سيحيل إلى مكان اخر هو القبر الذي ستتخذه الام رمزا لحياة ابنها، فتكون المعادلة في تشكيل رمزية المكان هي:

النهر= الموت

القبر= الحياة

اذ تتحول رمزية المكان إلى معادل لوجهة نظر وهي الموت فقد اصبحت رعاية القبر والكنيس سلوتها وعزاءها الوحيد، يصف الراوي حالها حين تستيقظ باكرا فيقول: (كنست ارض الحضرة ثم مسحت الكاشي، لهثت لكنها لم تتعب، وتناهى اليها اول صوت قادم من احضان السوق، وقفت عندئذ قدام الصندوق. شرعت الكفين المفتوحتين بمحاذاة القلب والصديق الميت.

- ابدالك شيخ اسحاق!.. تعغف على مود ايش قد عيش اشفعلي عند غبك يطعيني الحيل والقوة حتى اظل صوبو المرودي ليحد ما موت ويدفنوني ويانو)[2]

تعدد الأساليب واللغات التعبيرية:

يعد ذلك المحور أهم محور تقوم عليه رواية الأصوات، اذ انها تتشكل من مجموعة أساليب مهيمنة في صياغتها السردية ولا يمكن ان تتبنى أسلوبا واحدا، والا جاءت رواية صوت واحد، اذ ان التعدد الذي اقره باختين يكمن في مستوى التحول في الضمائر أو في مستوى التعددية اللغوية، فعلى مستوى الضمائر قد يتداخل السرد بأساليب عديدة منها تداخل صيغة الخطاب المعروض وصيغة الخطاب المعروض الذاتي وصيغة الخطاب

---

(1) م. ن: 360.

(2) م . ن: 405.

المعروض غير المباشر على مستوى الفقرة الواحدة، إذ أشرت النصوص الروائية هيمنة أسلوب المزاوجة للصيغ الثلاثة الانفة في سرد الرواية.

وكما اوضحنا ذلك في نصوص التبدلات السردية، فعلى سبيل المثال نجد ذلك في كل الفصول التي تروى من وجهة نظر شخصيات الرواية، فنجد صيغة ضمير المتكلم وحواراً بين الشخصيات ومنولوجا مع تعليقات قليلة لراو مؤطر، الأمر الذي يفصح عن تعددية الأصوات التي تقدم وجهات نظرها المتعارضة، فعلى سبيل المثال لا الحصر، نستحضر نص لعزيز غاوي يسرد فيه كيفية تعرف كريم عبد الوهاب لأول مرة على عائلة عزيز، اذ يرفض ايصال الأخير إلى بيته حين كان مخمورا، بعده غريمه في حب سليمة لولا توسل الأخيرة، يبدأ النص بتعليق راو مؤطر فيقول:

1. (تعبان... يهرب من وعيه خائر.. يستجدي لحظة موت.. وقالت لكريم

2. كريم اتسوي هسه ويايا فد زينية، وتاخذه ابسيارتك البيته؟!..

3. ها ها ها ها! مهزلة أم مأساة؟.. وكريم لا يضحك بل يدهش

4. سليمة. اشو بلله عيديها شكلتي؟!.. اخاف م سمعت زين.. اني اخذ هالجلب وأوديه ابسيارتي البيته؟!

5. لخاطري.. م تحبني؟!.. حتى نخلص منه

6. لا اسمع الا اشلاء جنون.. عقلي تعبان... لا افهم ابدا ماذا يحدث وتردد الاخر ثم قال

7. زين وشمدريني وين مهجومه؟!..

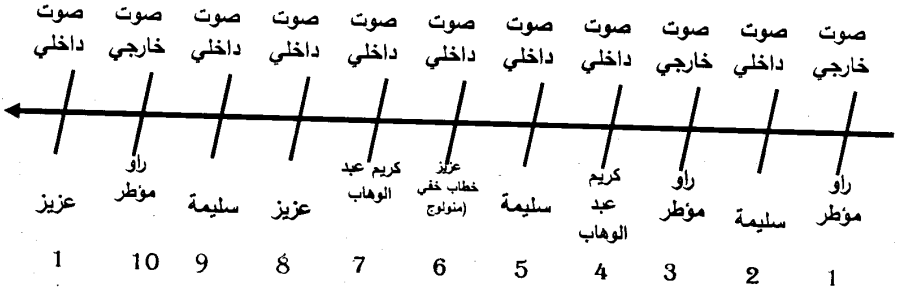
8. قالت روحي

9. هوه يدليك.. ميخالف.. لعيوني

10. وردد خلف روحه كصداها

11. ميخالف.. اني ادليك.. لخاطرها.. خذني الامي فرحة غاوي.. الأختي سعيدة غاوي..)[1]

اذ يمكننا عبر ملاحظة التبدلات السردية تمثل صيغ السرد في النص اعلاه وفق الترسيمة الآتية:



ومن هنا تبرز أهمية التبدلات السردية ولاسيما في مستوى الصياغة اذ (تساعد على تحقيق التعارض الثنائي المقصود في رواية الأصوات التي تحتفظ لوجهات النظر المختلفة باستقلاليتها، وهذه التبدلات تساعد على تقديم العمق الداخلي والخارجي فضلا عن تحقيقها للتناقض المقصود بين وجهات النظر)[2]، وما تؤشره صيغة النص السابق بعدها الصيغة المهيمنة في سرد هذه الرواية، هو حركة الصوت السردي بين الداخل والخارج، فهو يتحرك بين المستويين لتعمق ذاته وفهمهما داخليا، فيما يتحرك خارجيا في محاولته محاورة وجهة نظر الاخر بعد ان تعمق في فهم ذاته[3]، وعلى مستوى التعددية اللغوية، فاول ما يطالعنا فيها تراوح السرد بين الفصحى والعامية بالاضافة إلى لغات أُخرى، وما نود الاشارة اليه ان مستوى التعددية اللغوية قد انعكس على مستوى الصياغة السردية؛ ذلك ان الراوي المؤطر ياتي سره بلغة فصيحة، فيما ياتي سرد الشخصيات متراوحا بين اللغة العامية ولهجة الانتماء، وقد يكون ذلك كنوع من اثبات الهوية المحلية والالتصاق بها.

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 208.

(2) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: 82.

(3) ينظر: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، 82.

وتأتي خصوصية اللغة العامية وتوظيفها في رواية (نزوله وخيط الشيطان): كونها تنطق بخصوصية الفرد العراقي بمختلف اطيافه ولاسيما وان نطق الشخصيات اللغوي المتعدد يعكس تعددية المجتمع العراقي، فـ(قضية الرواية هي قضية- أو قضايا- الواقع، ولغة الرواية هي لغة- أو لغات- الواقع، وكل ما عدا ذلك ليس سوى جهد يصب في غير موضعه فينتج جنسا ادبيا هجينا)[1].

كما ويأتي توظيف اللهجة اليهودية البغدادية نوعا من تأكيد الهوية ومحاولة للاحتفاظ بها والابقاء عليها، وعلى ذلك توظف اللغة كمعادل مع سمير نقاش، تأكيدا لذاته كتعبير عن ذوات الطائفة: لذلك فاننا نعتقد ان تعامل سمير النقاش مع اللغة العربية ومع اللهجة العراقية على وجه الخصوص ياتي في سياق تشكل خاص به. فاللغة العربية معه تمثل (تاريخ الذات في علاقتها بالوجود قبل ان تكون تواصلا معه، وقبل ان تكون صيغة تعبيرية عن التفاعل مع مختلف مكوناته وعناصره)[2]، وهو تماما ما اكده في احدى المقابلات التي أُجريت معه اذ يقول (هل يمكن لاحد ان يخرج من جلده؟ انا كإنسان عراقي أصيل بكل جوارحي، احمل بجنباتي تأريخا شديد القدم من العراقية، تكويني كله عراقي، لغتي، عاداتي، الطعام الذي أحبه، الموسيقى التي أفضلها، الأناس الذين أرتاح إليهم، كل ذلك عراقي بحت)[3].

جاءت كتابه الرواية وفق ثنائية (الفصيحة/ العامية) فالفصيحة هي لغة الراوي المؤطر ولغة الشخصيات حينما تسرد فصولها. والعامية تتداخل في سرد الشخصيات كل حسب مستواها؛ ولان الراوي عمد إلى تقديم لهجة الطائفتين فلقد أشار في الهامش إلى ما يرادفها في الفصيحة، وذلك لتقريبها من المتلقي غير العراقي، فالمتن جاء ناطقا باللهجة المحلية العراقية وخصوصيتها لذلك فإن الرواية قد تكون صعبة القراءة بادئ الأمر للذين لا يتقنون اللهجة العراقية على وجه الخصوص، ويبدو انها محاولة الروائي الاحتفاظ بتلك اللغة التي لا يستطيع التحدث بها في وسطه بعد ان ابعد عن بلده العراق،

---

(1) في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية. والعربية السورية المعاصرة، د. جهاد عطا نعيسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، 48.

(2) إشكالية العامية في النص الروائي، رواية خان الخليلي انموذجا، د. طارق سعد شلبي، ضمن كتاب الرواية قضايا وافاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع2، 2008، 294.

(3) الآثم والكتابة، صراعات الثقافة العربية من النقد الاستعماري إلى مدح الديكتاتور: 119.

ويعلل د. صلاح فضل رغبة التجذير والتأصيل اللغوي في بعض النصوص الروائية بسبب من (حالة الانخلاع التي يجد الروائي نفسه مرغما عليها مما يهدد هويته الثقافية، [فهو] يتشبث بحرفه وتراثه معا في إستماتة موجعة، فالكاتب العربي الآمن في وطنه... لا يستشعر ضرورة التجذر، بل يضيق بها ويخرج عليها ويتباهى بتجاوزها، بينما نجد الكاتب المهدد بالانخلاع يدق مسامير كلماته في كل خطوة)[1].

وفي هذه الرواية يأتي التعدد اللغوي ليوضح جوانب التحول الثقافي والحضاري للمكان الذي تمثله الأصوات، ومع راوي سمير نقاش فلا شك انه يحاكي زمنا انقضى- كان بحسب رؤياه- متعدداً متنوع الأصوات اللغوية التي قدمها، أو قد يحاول تقديم مستجدات اللهجة واثرها في حاضرهم المعيش؛ لذلك تاتي اللغة العامية لتأكيد الانتماء الجغرافي والروحي لأبناء الطائفة بالعراق، عن طريق سردهم تلك المرويات بلهجة بغدادية، اذ تحاول مروياتهم (ان تكون طريقة لتوثيق الصلة بالحاضر، ووسيلة دائمة لوضع العالم والإنسان موضع التساؤل)[2]، وذلك ما تؤكده نصوص اشكالية الانتماء التي عرضت لها الرواية.

وقبل البحث في مستويات اللغة التي قدمتها ثنائية (الفصيحة/ العامية)، فإننا نعرج على أسباب توظيف اللهجة العامية في الرواية في محاولة لتفسير هذه السمة التي انعكست على خصوصية الرواية ومنحتها ايقاعا متفردا ضمن نتاجات سمير نقاش الادبية، وكيفية تصنيفها كرواية إبداع ضمن النتاجات الروائية العراقية.

ربما في مقدمة أسباب توظيفه اللهجة العراقية العامية ولهجة أبناء الطائفة على وجه الخصوص هو تأكيد تعددية المجتمع العراقي وتنوعه فيما مضى، ومحاولته الحفاظ على تلك اللهجة التي اندثرت، لذا نجده يؤرخ للأمكنة وان كانت اشارة عابرة كما ونجدها مع حديقة غازي أو الباب الشرقي أو المقاهي أو بساتين الصليخ وغيرها، فهي وان اندثرت فانها قابعة في الذاكرة، وعلى هذا ترتبط اللهجة هنا باستحضار الزمان والمكان فلقد سعى الروائيون إلى ان تكون النصوص الروائية ممثلة لواقع المجتمع العراقي انذاك

---

(1) أساليب السرد في الرواية العربية: 73.

(2) في الكتابة والتجربة، د. عبد الكبير الخطيبي، تر د. محمد برادة. منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ط1، 2009: 125.

بما اتسم من خصوصية، وعلى هذا فالعالم الإنساني لدى سمير نقاش (يوجد بوصفه حوارا متواصلا تشترك فيه لغات وعديد الأزمنة/ الأمكنة يعيد كل منهما صياغة الآخر)[1] وقد يكون تعدد الأصوات وحواريتها هو حوار الزمان/ المكان، فالزمن هو الذاكرة الفورية، والمكان هو الشعور المستعاد (الحنين) مع أبناء الطائفة.

قد تكون تلك بعض أسباب توظيف اللهجة العامية فيما يتعلق بالمضمون، اما فيما يتعلق بالصوغ الفني، فلابد إن ثمة أسباباً دفعت الروائي لتوظيفها منها: ميله إلى (احكام تمثل الشخصية واضفاء بعد واقعي على الصورة الاخذه بالتشكل في ذهن القارئ)[2]، من ذلك ما يقدمه الراوي لحوار يعقوب ابن عمام مع عيشه الخبازة فتقول مستغربة من زيارته:

(الك وحشه عكوبي.. صار زمان محد شافك

غرق فعلا، عنان النبرة المائج وتقدم خطوة أُخرى

– العتب موعليه... العتب عالشغل... مناطيني كل طريق.. ممخليني حتى احك راسي

– يمكن اشتهيت حنونة واجيت، ليش اني ما عرفك؟!.. متجي غير عالحنونة

وتشامخ رضاه عن نفسه، حتى صده سقف من برم.."بدا لتمقلج ماله، واذا استبدت اش يفضه بعد وياها؟! ليش انا عندي وقت اخدملم فكغ للنسوان"...

– سوده عليا!.. هاي اشصار بالخبز؟! اشو الثوب كله انشلع منه وبيه وهر بالتنور كله إتشعوط!)[3].

يذكرنا النص السابق باحدى المهن التي كانت سائدة انذاك وهي الخبازة. ففي بيت الخبازة يجتمع كثير من الناس في مختلف طبقاتهم، اذ تتشكل صورة الشخصيات في ذهن

---

(1) اتجاهات في النقد الادبي الحديث، تاليف: مجموعة من النقاد، تر: د. محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 2009، 349.

(2) إشكالية العامية في النص الروائي، رواية خان الخليلي إنموذجا: 299.

(3) نزوله وخيط الشيطان: 42.

المتلقي عبر منطوقاتهم، فعشية تتوقع في مجيء يعقوب حجة لمشاهدتها بسؤاله قطعة خبز صغيرة وهي التي تعرف باللهجة العراقية حتى يومنا هذا بـ(الحنونة)، فكل قارئ عراقي بلا ريب يستطيع تمثل تلك الخبازة وملابسها وتنورها وطبيعة حركاتها ومجاملاتها مع الزبائن، كما يرسم لنا الحوار وجهة نظر يعكوب بعيشة كونها كالنساء الاخريات اللواتي يحببن الغزل والثرثرة، على حين انه ينشغل بامور أُخرى، كما ان تنضيد اللغة هنا جاء موفقا في رسم صورة تلك الشخصية فمفردات (هر بالتنور) و (اتشعوط) تحيل القارئ العراقي على وجه الخصوص إلى طريقة احتراق الخبز في التنور وردة فعل الشخصية التي استاءت من ذلك الحال. وهو ما يمكن للقارئ تصوره وكأنه يتمثل أمامه ولاسيما هو يستبطن وعي الشخصية/ الخبازة التي انشغلت بالحديث والتفكير بيعقوب الأمر الذي الهاها عن عملها فاحترق الخبز، فجاء توظيف اللهجة العامية للـ (إيحاء الدلالي بواقعية المروي وحقيقته)[1] فضلا عن تقديم صورة من صور تشكل الهوية والذاكرة العراقية.

وقد تأتي تلك اللهجة عبر الحوار لتجسيد البعد الدرامي (من خلال تفجير العلاقة بين الشخصيات وبين الأنا والآخر والأنا والمكان)[2]، وهو ما تمثل في حوار جميل ربيع الشيوعي/ اليهودي مع احد الضباط المتعصبين اثر اقرار قانون إسقاط الجنسية، اذ يقول الضابط مخاطبا جميل:

(- لك اعمى البصر والبصيرة!.. جاي اتساوي نفسك ويا الناس؟!.. صايرلي ثوروي وشيوعي؟!..

لك روح!... روح الفلسطين!.. لك هاذي الكاع زاعتكم!.. اش باقي اتسوي بيها؟!.. مَ يكفي جنتو ماكلين خيراتها، وجايين هسه تتآمرون ويا الخونة والشيوعيين؟!..

يجوز اني "اعمى بصر" لكن اعمى بصيرة ايضا؟!..

أبو غلوبي!.. ولو انته ميت هسه ومَ دتسمعني، بلاكت هم راح أسألك.. "آني ماكل خيرات هالبلد؟!.. ومعقولة اتزوعنا الكاع؟!.. يعني قابل إمشربيها دهن خروع؟!"[3].

---

(1) الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية: 228.

(2) حركة السرد الروائي ومناخاته: 115.

(3) نزوله وخيط الشيطان: 414.

يقدم النص السابق ادانة واضحة لسوء معاملة أبناء الطائفة في تلك الحقبة- بحسب وجهة نظرهم-، فمن جهة يؤشر تأزم العلاقة بين الأفراد ولاسيما مع الذين يمثلون القانون أو الدولة، ومن جهة أُخرى تثار قضية المواطنة ضدهم بتلفيق شتى التهم منها الجاسوسية والعمالة، واذا كان النص السابق قد قدم علاقة الشخصية بالمكان عبر تقنية السخرية، حين يسخر جميل من الضابط ويتساءل فيما لو اشربوا الارض زيتا كي تتقيأهم، فإن النص التالي الذي يحاور فيه يعقوب صديق عمره السابق علوان يؤكد عمق العلاقة التي تربط الشخصية/ يعقوب، بالمكان فيقول والعبرات تخنقه:

(... "كني بوحي!.. كني ابويي مات جديد!..." وساحت عيناه على اماد مزرعة القبور الساهمة الخرساء. اجدادي واجداد اجدادي!.. وستمر الاعوام مرة أُخرى، فتندرس قبور نضرة وتشارك في صنع الأرض. ودمعت عيناه من دون سابق انذار.. واستغرب "اشو الدمعة سيغي خفيفي وبغاس عيني؟!".. كان يكره العبرات. ومسحها ثم مسح على قبر أبيه. وقال يخاطب علوان

- علوان!.. هسه اتشوف شلون انام يمه!.. اني كلامي كلام شرف.. غصبا عنك، جلمتي م تصير ثنتين!)[1].

وقد تكشف بعض الحوارات التي تتخلها العامية عن أفكار يسردها المجنون جودي القراوجي عن العبثية كونها تصف عالما تمثله كجنونها، ولاسيما ان سروده انمازت بالسريالية، فالشخصية لا تنطق بل تسمع فقط، وتعيش عالمها الخاص. فالعامية هنا تحيل على عوالم عبثية يحاول الروائي ان يوظفها كاجابات لحيرة الشخصيات في عالم الرواية الذي خلخلته احداث داخلية وخارجية، وعلى الرغم من كون الاجابات خالية من المدلول الرمزي الا انها تشير إلى رفض كل تلك الاحداث ومحاولة تفسيرها بشكل لا معقول تماما كلا معقولية احداثها، إذ إن شخصية جودي تتخيل أشكالا غريبة تحاورها ذات صفات لا معقولة بتاتا منها (ذو الرأس الأسفل والسيقان العليا/ صاحب قرن الديك/ ذو عرف الخروف/ ذو العين الواحدة والخمس مناقير...)، ومن أمثلة تلك السرود العبثية وصف جودي قراوجي لحاله في عالمه الخاص وتصويره رد فعل أمه قائلا:

---

(1) م.ن: 403.

(والبسني طفل عاقل، بالقرب مما يدعوه العقلاء بـ"خرابتنا" تاجا إعتاد صاحب من سواني ان يضعه في راسه، مصنوعا من "الماس وليلو" والطفل العاقل يحسبه "مكية ركي مليانه سيان" ورمقتني امي بالعين العمشاء، فراحت تصرخ

- يابوا!... يابوا!..

ودخلت إيوان القصر الفخم وهي تراه خرابة... والناس العقلاء كذلك. كان بودي ان تعرف... وهيجني ان المسكينة تتألم من غير داعٍ وتنوح من اجل شيء كان يجدر ان تزغرد له... فمضيت اشرع كفي دون هواده

- ده!.. ده!.. ده!...)[1].

ويبدو ان سرد تلك الشخصية افصح عن بعدها النفسي، ولاسيما انها اعتمدت تقنيات تيار الوعي، فمن هنا جاءت قدرة الروائي على تضمين الجانب النفسي- عبر بعض مفردات العامية- ابعادا مكثفة في الايحاء والدلالة، ذلك وبحسب فصول تلك الشخصية فإن المجنون وحده هو الذي يعرف حقيقة الدنيا، بمعنى لا يمكن لأحد ان يعرف أو يتكهن بالصواب من الخطأ مادامت الاحداث تسير وفق نهج لا معقول، فيكفي وجود المجنون لزعزعة الثوابت والمعرفة المطلقة ونقض اليقينيات، فما اضطراب العالم الداخلي الا انعكاس لعالم أكبر ترجمه تيار الوعي إلى وجهة نظر الشخصية في مجريات الامور على مستوى الكل الروائي.

اما على صعيد المستويات اللغوية، فلقد جاءت لغة الرواية متنوعة كتنوع شخصياتها التي قدمتها فـ(تجسيد الفروق اللغوية والصياغية للأصوات هي رغبة في ابراز خصوصية الفروق الاجتماعية والثقافية، ومن ثم فالتعدد اللغوي مساعد على الإقناع باحداث رواية الأصوات بخاصة لانها قائمة على قاعدة "اللا تجانس")[2]، وعلى هذا تكون الاسلبة هي خير ما يقدم تلك المستويات، إذ الشخصيات فيها تنطق بمستواها الاجتماعي والفكري، ولاسيما اذا عددنا هذه الرواية مشروعا ثقافيا نجد فيه الديني والفلسفي والسياسي والاجتماعي والنفسي والتاريخي، لذا تعددت المستويات وتعددت

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 90.

(2) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: 63.

المرجعيات❖. فتعدد المستويات اللغوية يظهر حينما يكون هنالك تباينا ثقافيا واجتماعيا، فتنطق الشخصية بثقافتها التي قد تاتي من طبيعة عملها أو مكان سكنها، وعبر قراءتنا للمستوى اللغوي الذي تشكلت في فضائه الرواية وجدنا مستويات عدة تصل إلى عشرة مستويات تعكس الاختلاف والتنوع في شخصياتها الحاملة لها أو الناطقة بها، اذ ان التعدد اللغوي قد افصح عن التشكلات الاجتماعية المتعددة والمختلفة لبنية المجتمع العراقي التي ظهرت جليا في العالم الروائي، ومن تلك المستويات اللغوية:

1.لغة المحسوسات والعبثية التي تعيشها شخصية جودي القراوجي، تلك الشخصية التي قدمها تيار الوعي في رفضها لكل احداث الرواية، فالرواية التي ابتدأت بالفلسفة، انتهت بسرد الجنون، وذلك حينما سال جودي اصحابه المتوهمين عن سبب ما حصل قائلا:

(افلا ترون "العقلاء" ماضين في افناء الكون من اجل أهداف أسطورية وأوهام متهافتة، لا تثبت حذو الحقيقة "لا هدف" الإنسان؟!..

- لماذا؟!... لماذا؟!...

قال أصحابي بغير لا مبالاة

- اجبت بنفسك!... فابق وامك، اذ لابد وان تبقى حقيقة في عالمك هذا الزائف. حقيقة ولا كل "الحقائق" الأخرى ثابتة خالدة لا تتزعزع....

هل املك ان أتمرد؟!... سأفجر الكلمة المبتورة، وأظل أكررها دون هوادة..

ده!.. ده!... ده!... ده!...)[1].

2.لغة تتخلها العبرية تحيل على هوية دينية، وهذا ما نجده في لغة يعقوب ابن عمام، اذ يزاوج في لغته بين العربية وبعض مفردات العبرية التي تحيل على هوية دينية وتوحي ببعض المعتقدات، من ذلك ما يتذكره يعقوب حين خرج مع أصدقائه ونسى(البازبند) الذي يجلب له الحظوة، اذ يقول:

❖ وتعني بها الاحالات والتي سندرسها بالتفصيل في فصل التناص من الاطروحة.

(1) نزوله خيط الشيطان: 426.

(البازبند!.. وتذكرت. لقد كنت البارحة "شلحته" حين غسلت ذراعي وانا استبدل ثياب الشغل، ووضعته في "الرازونة"، كالعادة منذ سابق الايام. وجاء مجيد ابن جدوع (مثل العوقيص) وكان مستعجلا، وم خلالي وعي...)[1]، فلفظة عوقيص تعني بالعبرية الشوكة في البلعوم، فيعقوب يشبه عجلة صديقه مجيد بمثل عبري يحيل على ثقافته بما فيها الدينية.

3.لغة المادة: وهي التي بدت في شخصية التاجر الايراني خوشي، فبحسب ما قدمته الرواية فهو رجل بخيل ومادي وأناني لا يحب الا نفسه وماله، ويبدو ان الراوي حاول تعميم تلك الصفات على الأعاجم ليختزلها بصورة خوشي الايراني، فيترك الشخصية تتكلم بلهجتها الفارسية، ويقدم شرحا لها في الهامش، إذ يقول خوشي واصفا حبه للمال.

("منم.. منم" بول دارم.. بول ميخواهم.. بول ميكير م..منم!...

قرن الثور الساند دنيانا مصنوع من بول... والبول بالعرض والطول... وياكله الغول... وانا اكله... "هم" ... اني انا الغول..)[2].

وبحسب توضيحات نقاش في الهامش فان خوشي يقول (عندي المال، اريد المال، اخذ المال، انا) اذ يشبه نفسه بالغول الذي يلتهم مال الدنيا كله بسرعة، وقد استعان نقاش باللغة الفارسية ليرسخ طبيعة الشخصية المادية لذلك التاجر.

4.لغة دينية: وهي اللغة التي توظف مفردات دينية وتعكس طبيعة التفكير عند الشخصية، اذ قد تتفتح على حوادث دينية وقصص للانبياء، ومع أبناء الطائفة فإنها تعكس الإيمان بمقولة شعب الله المختار ووطن الخلاص. وهو ما نجده في لغة شخصية سلمان حشوة، تلك الشخصية التي اثر اضطرابها في توجهها الفكري حتى اتخذت من حادثة الفرهود مسوغا للحلم بقيام دولة اليهود وعاصمتها يروشلايم، نسمع اصداء تعاليم الكتاب المقدس (التوراة) في تدين سلمان حشوة وحبه لصبرية فيقول مقتبسا الآيات التوراتية حول جمال صبرية، فيقول

---

(1) م . ن: 194.

(2) م.ن: 242.

("مبارك انت يا الله"

شعر الشمس الاشقر مغسول، ترسل منه خصلة ذهنية، تبعثها وتلقيها فوق جامخانة صبرية... "الهنا ملك العالم الذي قدسنا وأوصانا بوضع التفليم"

وتفليم الرأس بين العينين.. والعينان يزوغان ويفران من وجهي...

"اسمع يا اسرائيل.. الله الهنا .. الله واحد"

شماع يسرائيل.. الف مرة شماع يسرائيل!.. في النوم.. في الموت. بحياتي. في كرب وبلاء... في صبرية!...)[1].

فالشخصية- هنا- تقيم سلسلة توازيات بين تعاليم الكتاب المقدس وبين حب صبرية. اذ عبارات التوراة مقتبسة بين الاقواس فيما تعليق سلمان حشوة هو إسقاط تلك التعاليم على حبه لصبرية، ولا ريب ان المفردات هنا مقتبسة حرفيا، لكن طبيعة التضمين سنبحثها في موضع آخر، وما يهمنا هنا هو مفردات الشخصية التي تتكئ كثيرا على عبارات التوراة ما يعكس معجمها الديني الذي تأثرت به.

5.لغة الموسيقى: وهي اللغة التي تتضمن مفردات خاصة بالموسيقى وآلات العزف، إذ توظفها الشخصية لتعكس سماتها الثقافية ونعني على وجه الخصوص السمات الموسيقية الفنية، من ذلك خطاب جميل ربيع العازف الموسيقي ومفرداته في تعليم صبي القهوة حسن شريدة آليّة العزف على القانون، فعبر تقنية المفارقة يقدم تلك المفردة، اذ انه يوصله إلى مرحلة معينة في العزف تسمى "الصبية" فيتوقف معه بسبب حالته النفسية اثر توقعه لما سيحصل معه في نهاية المطاف بعد اقرار قانون تسقيط الجنسية، فيقول (وصلت واياه إلى "الصبية" وبراسي فوضى العالم، وفواجعه قبل بهجاته.. نحن قدام حقيقة لا تأني لها، وقلت لشريدة.

- لتخاف شريدة، تتعلم، بلاكت هسه تعذرني، انته صاير بالصبيه، واني برأسي فد صبيّه م دتنطيني طريق.

الصبيه حتما في راسي!.. بكائية طويلة متصلة، تقصد الاحياء قبل الاموات)[1]*.

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 181.

وبحسب ما يذهب اليه نقاش في هامش الرواية من تعريف للصبيه بانها (نغم عراقي حزين جدا كثيرا ما يُغنى في البكائيات)، فإن الشخصية تشير ضمنيا إلى أهم انجاز تركته في العراق وهو تعليم الموسيقى كما وضح ذلك د. شاموئيل موريه في مقدمة الرواية[2].

6.لغة الخط: وهي اللغة التي تبحث في انواع الخط العربي للكتابة، اذ وظفها الروائي مع شخصية عزيز غاوي الذي اصبح خطاطا مشهورا في بغداد، فبسبب من حبه للراقصة سليمة اخذ يتغنى باسمها وبطريقة كتابته فيقول:

(سليمة.. سلمى.. سلومة... سلامة.. سليمى!.. بالياء.. بالواو.. بالالف الممدودة.. بالالف المقصورة.. بالتشديد.. بالتصغير.. في كل مكان.. في اكلي.. في شربي.. بجنوني وبالهامي.. واغنها "اخ يا سليمى ويا سليمى"، واخطها بالرقعة.. تنساب كنسيم ربيع.. بالثلث، تتطاول وتماس روحي.. بالنسخي، بالريحاني، بالديواني، وبالكوفي...)[3].

7.لغة الجهل والإيمان بالشعوذة: وهي اللغة التي تعكس معتقدات الشخصية الساذجة اذا ما داهمها خطر، أو سوء طالع، وهذا ما وجدنا صداه في كلام شخصية نعيمة زوجة الحلاق التي اعتقدت بان عزيز ابن فرحة غاوي مسحور، فتقول ناصحة أمه:

(هذا أكيد ساحريله، ليش م مبين امسويله عمل؟!.. نجسيه بشوية بول. واني هسه البس واروح للملا يسويله بُطله ويكتبله دعا ...

وعادت نعيمة بوعاء فيه بول، اعطته لفرحة وقالت في همس

- أخذي اختي... دهنية بايديه وبرجليه... واذا اكدرتي اتشربيه منه بعد احسن)[4].

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 376.

❖ الصبي: وهو طور حزين جدا عند قراء المقام العراقي.

(2) ينظر: المقدمة النقدية للرواية: 13.

(3) نزوله وخيط الشيطان: 203.

(4) م.ن: 220.

يعكس النص اعلاه تنويعا للراوي في (درجة حضور خطاب الاخر)[1] عبر اتاحته الفرصة للصوت بالتكلم ناطقا بمعتقده ولغته ولا سيما وهو من الطائفة الأُخرى، اذ ينقل الراوي الكلام بامانة تامة، وهنا يعرض لأفكار شخصية مسلمة تقترحها على شخصية من أبناء الطائفة، والنص اعلاه يعكس ثقافة الشخصية المختلفة دينيا مع شخصية أُخرى، كما انه يؤكد من جانب اخر حالة التسامح والتآزر بين الأفراد انذاك وان اختلفوا في الدين الذي كان يعد ثانويا في تعاملاتهم بحسب وجهة نظرهم.

8.لغة الأطفال: وهي اللغة التي تكشف عن احلام الأطفال وامنياتهم ولاسيما وهم يعيشون زمن الحرمان فهي لغة عاكسة لبرائتهم. تكشف ابعادا نفسية في شخصياتهم، ومن أمثلة ذلك ما نجده في توظيف تلك اللغة على لسان الطفل عيبه الذي يحلم بشراء دراجة ما سيفعله مستقبلا فيما لو حصل عليها، فيقول:

(اغكب عالبايسكل واشغل البايدان... وطرررررر.. واطيغ!.. ومرودي اغكبو خلفي... عالسيبايه. لزمني مليح مرودي، تغه غاح اطارد ... طررر... اطارد ... اطيغ عالبايسكل)[2].

9.لغة الطيب والتعاطف: وهي اللغة التي استخدمتها شخصية حميدة بنت حسن المسلمة، اذ انطقت باللهجة اليهودية البغدادية تعاطفا مع عمام ام يعقوب، حين كان الأخير في شجار مع اكبر شقاوات بغداد مهدي الطبر، ما يؤكد عمق التآلف مع الآخر وسهولة العيش معه، اذ تقول حميدة محاولة نطق اللهجة اليهودية البغدادية في محاولة لطمأنة عمام أم يعقوب:

(كلتلها، على بختك ام يعقوب لتخافين!.. اشو ندركتي؟!.. ليش اني وولدي وين سغنا؟!.. احد يقدغ يتعرض بيه واختك حميده طيبي؟!.. اني عندي ثمن ولد .. وانتي ما عندج غيرها لواحد .. ما الله، واخلي احد ينوش شعره براسه؟!... ميازوغ ام يعقوب؟... انا اختك.. اشلون اقبل؟!...)[3].

---

(1) المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف، تر: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992: 96.

(2) نزوله وخيط الشيطان: 358.

(3) م . ن: 184.

ويبدو ان محاولة نطق الشخصية للغة شخصية الآخر- هنا- انما تدخل في محاولة (التامل في فاعلية اللغة [التي] تكشف عن طبيعة تحقيق التواصل بين أفراد المجتمع على اختلاف طبقاتهم الثقافية المنعكسة على المستويات اللغوية لحديثهم)[1].

10. لغة المهنة (القصابة): إذ تنطق الشخصية بلغة مهنتها وطبيعة عملها، فعلى سبيل المثال يوظف جبار القصاب شقيق آمنة مفردة (اكص) وهي لفظة عامية وتعني اقطع، في توعده لما سيفعله بآمنة حين شاهد رجلا غريبا يخرج من بيتهم ليلا فيقول:

(ساكته.. يعني تعرفين مصوجه.. وجهج امصخم... شتكولين؟!.. لج انتي عار.. انتي لوله.. ليش شرفي لعب جعاب بيديج يا (...)*؟!... انتي توصخين شرفي؟!... لج اني جبار، اكص اللوله واغسل عرضي بدمج)**[2].

كما أننا نجد انفتاح النص الروائي على خطابات تناصية غير ادبية وادبية، سنفصل فيها لاحقا.

وفي ضوء ما قدمناه في هذا الحوار يمكننا القول هنا بإن (هذا التنوع في مستويات التعبير والأساليب وفي تعدد اللغات واللهجات والأصوات هو ما يكسب [الرواية] بعدها الحواري كرواية "بو ليفونية")[3]، فراوي سمير نقاش عمد في تحقيق ذلك إلى ان يعبر كل صوت روائي عن (فكره الخاص أو لغته الخاصة، لذلك بذل جهده في الابتعاد عن اللغة الواحدة التي تشي بحضوره من حيث هو خالق فني، وراح يحاول منح الصوت الروائي لغة لا يتكلم بها غيره)[4]، وبذلك ابتعدت الرواية في أسلوب صوغها عن الرتابة واكتسبت (سمة حداثية وطليعية وتجريبية واضحة [جعلت] القارئ أو المتلقي الذي يقف في الطرف

---

(1) إشكالية الفصحى والعامية في النص الروائي: 296.

* حذفت لأنها كلمة نابية

(2) نزوله وخيط الشيطان: 262.

** حذفت لانها كلمة نابية.

(3) الصوت الآخر: 92.

(4) الرواية العربية: البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، د. سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب دمشق: 2003، 229.

الاخر من المرسلة في حالة يقظة تامة لأية مفاجأة تتعلق بتغيير مستويات السرد وزاوية النظر وطريقة الصوغ اللساني)[1]، وهذا ما اكسب النصوص الروائية بعدا حيا وواقعيا، فالنص الروائي وبحسب امبرتو ايكو (عملا تخيليا يمكن ان يكون اقوى من الحياة)[2]، فلقد جاءت رواية (نزوله وخيط الشيطان) رواية بانورما المجتمع العراقي، لتكون اقوى من الحياة والموت معا، بانسجامها الشكلي والمضموني الذي مثل اهم تمفصلات شعرية النص في هذا المبحث.

(1) المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي: 52.

(2) ست نزهات في غابة السرد: 204.

المبحث الأول: وجهة النظر

رواية الصوت الواحد

وهي الرواية التي تهيمن فيها رؤية الراوي الأحادية، ولا تسمح للرؤى الأخرى بالظهور إلا بقدر تأكيدها لرؤية الراوي، فالروائي حين يعمد إلى رسم شخصياته في هذا الصوغ فإن الأخيرة لاترى ولا تشعر إلا بحسب رؤية الراوي . وكل ما نحيط به من عوالم استنادا إلى تلك الرؤية ما هي الا (أجزاء من عالم موضوعي واحد، تمت رؤيتها وتصويرها انطلاقاً من موقف واحد هو موقف المؤلف)[1]. وهذا يعني إن الحدث الروائي هنا يخضع لتفسير أحادي هو مايراه المؤلف فقط معبرا عنه بالراوي الضمني داخل الكون الروائي، ولايمكن إن تقدمه الشخصيات وقد أطلق عليها تسميات عدة منها الرواية المونوفونية وهو مصطلح استعير من الموسيقى بمعنى المقطع الواحد[2] او المونولوجية بمعنى الأقرب إلى الذاتية (تعني ذاتية المؤلف). وقد لا يكتفي المؤلف بنفي التصورات المغايرة وإنما يعمد إلى فرض سلطته المطلقة في حجب بقية الأساليب[3].

وقد شاع هذا النمط منذ السرود الملحمية حتى الوقت الحاضر للرواية، ذلك أن (الحاجة إلى الراوي العارف بكل شيء وإلى المؤلف العليم بكل شيء لم تنتف بعد، وهناك بعض التجارب الروائية تستدعي وجودها بل إن بعض روايات تيار الوعي – المتطورة نسبياً – تستدعيها لاسيما عندما تعرض الشخصية المحورية نفسها عرضاً داخلياً أكثر منه خارجياً)[4].

ويعلل الناقد فاضل ثامر وجود هذا النمط بسبب من ثبات الرواية في نظرتها إلى الحقائق، إذ(تظل هناك دائماً ضرورة للرواية المنولوجية للتعبير عن مواقف وتجارب محددة لايمكن التعبير عنها بنمط الرواية البوليفونية)[5].

---

(1) قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي : 101.

(2) ينظر: الصوت الآخر: 20.

(3) ينظر: أسلوبية الرواية: 40

(4) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: 20.

(5) الصوت الآخر: 39.

وكما قدمنا للخصائص البنائية لرواية الاصوات في بنائها العام، سنعمد إلى تقديم خصائص رواية الصوت الواحد بحسب ماعرضه الناقد فاضل ثامر، وهي: [1]

- تتخذ من بؤرة رؤية البطل أو المؤلف الضمني مركزاً لها .
- تكشف البنية في الغالب عن أسلوب واحد ولغة واحدة.
- تميل نحو العناصر الشعرية الغنائية لتعميق شعريتها .
- تأتي البطولة فيها فردية وتبحث في إشكالية البطل .
- لايتعدد فيها الرواة وانما تتخذ راوياً ضمنياً واحداً في الغالب .
- تميل إلى بنية دائرية على الأرجح إذ تتم العودة إلى النقطة الأولى.
- يأتي زمنها خطياً تتابعياً (وان تشظى في روايات تيار الوعي).
- تميل إلى بنية مكانية محددة ومستقرة نسبياً .

ولما كانت لكل رواية بناؤها الخاص فليس من الضرورة أن تأتي كل روايات الصوت الواحد وفق الخصائص التي قدمها الناقد فاضل ثامر، فقد يضيف النص الروائي توصيفات جديدة وهذا ما لمسناه في نصوصنا قيد الدراسة . منها بالإمكان أن تكون تلك السرود سروداً إستعادية ما دامت تؤرخ لأزمنة تتعلق بتجارب عاشتها الذات المؤلفة، بعدها مرويات تقترب من الاوتوبيوغرافية وتكاد تكون الشخصية الرئيسية هي من تشغل مساحة واسعة في النص الروائي، بمعنى أن تعرض إشكالية الفرد مع واقعه، ونقصد هنا علاقة الروائيين من أبناء الطائفة بماضيهم في العراق – في اطار إشكالية الانتماء- ومعاناة تجربة المنفى، لذا تكون اقرب إلى الذاتية في محاولتهم تأكيد مفاهيم سنعمد إلى توضيحها عند تفحصنا نماذج هذا النمط .

وقبل شروعنا بتفحص نماذج هذا الصوغ اقتضت الإشارة إلى أن رواة هذا الصوغ بوصفهم شخصيات محورية تقوم بالسرد وتقدم الإحداث من وجهة نظرها، هم رواة

---

(1) ينظر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي: 47.

اثنوغرافيون، لأنهم انغلقوا على عادات الطائفة وطقوسها فضلا عن وصف المحيط العائلي، ولاسيما مع إسحاق بار – موشيه وسامي ميخائيل التي جاءت روايته (فيكتوريا) على وجه الخصوص والتي كشف عنوانها الفرعي (ملحمة عائلية) في طبعتها الالمانية عن ذلك التمحور حول النواة شديدة الخصوصية للتكوين الأثنوغرافي. وهو الأسرة، فطبيعة العالم الذي قدمته الرواية هو عالم مغلق / غيتو الطائفة. على الرغم من اشارتها المقتضبة إلى بعض الأحداث سواء كانت سياسية ام اجتماعية، ولعل انجاز الرواية بالإفادة من تقنيات تيار الوعي كان مؤثرا في عدم استطاعة الخروج من العالم الداخلي الذي صوره وعي فيكتوريا وقدم لنا من خلاله تلك الحياة مفصلة وبدقة تتوخى التصوير الواقعي إلى درجة كبيرة، وهو ما يفضي إلى تأكيد الهوية الفردية (الدينية) .

وعلى وجه العموم فإن نصوص هذا النمط تكتب على وفق أسلوب الرؤية الداخلية أو التبئير الداخلي، لذلك نلحظ طغيان الانا الساردة في توظيف الاغتراب ومحكي الوقائع واستدعاء الذاكرة والأحلام والهذيان في عرض وجهات نظرهم السردية وهو ما سنوضحه في دراستنا هذا المحور .

تحديد بؤرة رؤية أو وعي مركزي للبطل أو المؤلف الضمني .

ما يسجله مجمل الخطاب الروائي لنصوص الروائيين اليهود، إنه بادرة إبداعية تؤرخ للسيرة الجمعية لماضيهم في العراق ونفيهم، فهي محاولة تقديم اكبر قدر ممكن من ذلك التاريخ المغيب والمسكوت عنه فهي إلى حد ما إعادة كتابة تاريخ الطائفة، إذ يحاول الرواة عرض وجهات نظرهم وحتى محاولة إشراك القارئ بما يعتقدون اثر معايشتهم لتلك التجارب (التاريخ والمنفى)، فنحن لا نرى الأحداث إلا من خلال عيون الرواة وبحسب مايعكسه منظورهم فقط، فلقد تبنوا تلك الفكرة وضمنوها في سرودهم وحاولوا تفسيرها تفسيرا لايقبل الشك حتى أضحت القضية المتعلقة بتلك الأحداث حقيقة مطلقة تماماً عندهم، لذلك تأتي تلك النصوص بوصفها سيرة جمعية يجليها (حاضر شخصي وماضي امة، وهذا الماضي وحده هو الذي يحضر في النص انه "النحن" الميراث والتاريخ والحضارة) [1]، وهو ما تعرضه نصوص تبرز إشكالية الانتماء وأسبقية الوجود التاريخي

(1) السرد الروائي وتجربة المعنى: 203 .

والفخر بمنجزات الطائفة على مر العصور في العراق(*)، فهو نوع من استدعاء الذاكرة وعلى وجه الخصوص الذاكرة الجمعية(**)ولاسيما حين تغوص في الجذور وتؤكد اهميتها، بدءا من السبي البابلي حتى لحظة ترحيلهم من العراق. وقد أشار نعيم قطان لذلك التاريخ محدداً بدايته ونهايته في مدخل روايته (وداعا بابل)، إذ كتب العبارة التوراتية التي انطلق منها في استدعاء ذاكرته قائلاً:

(وسبى الذين بقوا من السيف إلى

بابل فكانوا له ولبنيه عبيداً)

ويأتي إصراره على تأكيد تلك الجذور مقترناً - بحسب وجهة نظره – بمنجزاتهم التي يدين لها العالم بالكثير ولاسيما ما اكتسبوه من سمعة كونهم قد عملوا بأمانة كبيرة في هذا البلد على الرغم من كونهم أسرى وعبيد – بحسب ما ارادت الرواية قوله -، إذ يقول في تلك الرواية على لسان أستاذ التاريخ الذي ذهب بالطلبة وضمنهم الراوي في رحلة إلى مدينة بابل: (وحدهم اليهود يستطيعون الإحساس بانبعاث ماض حي من تراكم الحجارة هذا ... لا صلة للعرب ببابل حين فتحوها كنا نحن سكانها الاصليين . جئنا إلى هنا أسرى عبيداً لنبوخذ نصر . إلا اننا انتصرنا على الرغم من هزيمتنا . وعلى هذه الأرض كتبنا التلمود . وهكذا انحدر من نسل الأسرى وأبناء العبيد كبار العلماء والفلاسفة)[1].

وإذا كان نعيم قطان استدعى صورا من ذاكرته المتكئة على الذاكرة الجمعية، التي تؤكد الجذور التأريخية لابناء الطائفة في العراق، فإن إسحاق بار – موشيه قد قرنها بالماضي البعيد والماضي القريب كي يؤكد أن أبناء الطائفة كانوا ضحية بيد السياسيين وعلى امتداد تاريخهم في هذا البلد، بدءا من ذلك السبي والترحيل القسري فيقول: (إن تاريخ يهود العراق في هذه البلاد هو التاريخ الوحيد .. وقد كان نبوخذنصر ونوري السعيد على موعد في إحدى زوايا التاريخ عندما قام احدهما بعملية السبي قبل اكثر من

(*) ينظر ما اشرنا اليه في التمهيد ضمن تأكيد الهوية الثقافية والوطنية .

(**) الذاكرة الجمعية: مجموعة من الذكريات المشتركة بين جماعة من الجماعات . ينظر: الذاكرة والهوية، جويل كاندو، تر: وجيه اسعد، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط2، 2009: 37

(1) رواية (وداعاً بابل): 66 .

الفي عام، وقام الثاني بعملية الاضطهاد في النصف الثاني من سنوات الخمسين، ونحن الذين شهدنا العمليتين جدوداً وابناءاً واحفاداً نعرف من توراتنا اكثر مما يعرف غيرنا)[1].

ولما كان (الانقطاع عن مصدر الذاكرة القومية يمثل انقطاعاً عن الجذور، وبالتالي اغتراباً يقذف صاحبه إلى هاوية العدمية)[2]. فقد جاء استدعاء مخزون الذاكرة محاولة لتأكيد هوية دينية لاسيما حين تنفتح تلك السرود على الموروث الديني ويكون احد تمفصلات البنية لديهم. وهو ما اشرته بوضوح رواية (عورة الملائكة) على صعيد بناء الكل الروائي.

ويمكن ان نعد العلاقة بين ذوات أبناء الطائفة وبين الذاكرة ضربا من التلاحم في الهوية والوجود الممتد، وهي أشبه بـ(معادلة بين الراوي والمروي، بين الحياة والموت بين "الذات والوطن" أو أنها معادلة تعبر بالحكاية من الموت إلى الحياة .. من الذاكرة إلى الرواية)[3]، لذلك فإن استدعاء ذاكرة المآسي بوصفها (ذاكرة الآلام والذاكرة المؤلمة)[4] ممثلة بحادثة الفرهود تأتي لتؤكد هوية وطنية ودينية في الوقت نفسه، وكأن لسان حال أبناء الطائفة يخاطب القارئ بالقول هذا تاريخنا بما فيه من منجزات ومآسٍ نضعه بين أيديكم، وما يؤكد ما ذهبنا إليه هو صدى تلك الحادثة في كل الروايات. محاولة للتخلص من عقدة الاضطهاد وهي ترجمة حرفية لفكرة بندكت اندرسون (التذكر من اجل النسيان) [5] التي اكدتها نصوص الهوية الوطنية. لذا ينطلق الوعي المركزي لتأكيد الهوية عبر استدعاء الذاكرة إذ (إن البحث في الهوية يكون بالاعتماد على ماضي الإنسان سواء كان هذا الماضي تاريخاً ام تراثاً شعبياً انحدر من الماضي، ومن هنا يصبح الشكل الروائي هو الدال على الهوية في النص)[6]. وذلك ما عمد إليه الروائيون عبر التركيز على رواية الصوت الواحد.

---

(1) الخروج من العراق: 597.

(2) الأصنام الذهنية والذاكرة الأزلية، د. داريوش شايغان، تر: حيدر نجف، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2007: 32.

(3) الرواية العربية: المتخيل وبنيته الفنية: 106.

(4) الذاكرة والهوية: 198.

(5) الجماعات المتخيلة: 38.

(6) أبحاث في الهوية، دراسات في الرواية العربية، د. إبراهيم محمد الشتوي، دار شرقيات، القاهرة، ط2، 2010: 113.

بنية الاسلوب الاحادي

يشكل أسلوب الراوي المتماهي بمرويه أهم سمات هذه النصوص، إذ تكشف الدراسة عن توظيف ضمير المتكلم واتكائها عليه في السرد اعتمادا على لغة واحدة في الغالب هي اللغة الفصيحة، بعدّها السمة المهيمنة. ويبدو أن توظيف اللغة الفصيحة جاء فقط لاعتبارات مهمة في مقدمتها تأكيد هوية أصيلة باتت قديمة تعود إلى تأكيد جذورهم اللسانية بوصفهم أقواما عربية ولم يكن انتماؤهم الجغرافي والروحي للمكان (العراق) فحسب، فقدمت اللغة الفصيحة هنا بعدها لغة الهوية وهو ما كشفت عنه نصوص سمير نقاش وإسحاق بار- موشيه، وإذا كانت ثنائية اللغة في رواية الأصوات قد كشفت عن الأنساق اللغوية المؤطرة لمجتمعاتنا العربية، فإن رواية الصوت الواحد قد اكدت وعبر أسلوبها اللغوي الأحادي على سيادة نمط اللغة الفصيحة بكونها الرابطة الأقوى من حيث لغة التواصل المألوفة عادة، كما أنها أصبحت بالإضافة إلى وظيفتها التواصلية موضوعاً -هنا- للتفكير والتأمل [1]. ويقدم إصرار ابناء الطائفة على الكتابة باللغة الفصيحة اغراء للقارىء للتأمل في أسباب الكتابة بها وتظل مساحة التأويل أمامه مفتوحة يفعلها البحث والتنقيب، ولكن مدار الاهتمام يظل يقود الأذهان إلى التفكير في تأكيد هوية وطنية والذي يقر في نهاية المطاف سيادة أحادية اللغة، فالروايات التي سادت فيها اللغة الفصيحة وكان أسلوب كتابتها أحاديا هي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) ورواية (عورة الملائكة) ورواية (الرجس) لسمير نقاش و(الرباعية العراقية) لإسحاق بار- موشيه، واستبعدنا الروايات المترجمة كونها لم تتحدد بلغة النص الأصلية وإنما تركت لتصرف المترجم، علماً أن رواية (فيكتوريا) لسامي ميخائيل التي قام بترجمتها الروائي سمير نقاش قد ترجمت بدقة وامانة احداثا تدور ضمن مضامين رواياته، فعلى سبيل المثال نلاحظ في رواية (عورة الملائكة) تلك اللغة الفصيحة الواضحة، من ذلك ما يقوله الراوي واصفاً إحساسه بالبداية الجديدة المفترضة في لندن: (محال إن أضيع هذه البداية .. سأتلقفها كنجمة هابطة من السماء، لأشق طريقي مع ازيز محرك الطائرة النفاثة، ساعة يهدر وانا اتخذ مكاني في داخلها بعد ساعات..)[2] .

---

(1) ينظر: التذويت في الكتابة النسائية، د. عثماني الميلود، مقال من شبكة المعلومات. (www.droob.com)

(2) (عورة الملائكة): 8 .

تعميق شعرية السرد .

قد تقود تقنيات تيار الوعي - واهمها التداعي - إلى الإغراق في الذاتية، ذلك ان (الاتكاء على وعي شخصية واحدة والإمعان في تتبع تداعياتها وتقديم العالم من منظورها .. قد يفضي إلى تضخيم النبرة الغنائية وطغيانها)[1]، وهو ما تؤكده روايات (عورة الملائكة) و (فيكتوريا) و (الرجس) و(الرباعية العراقية)، وعلى ذلك فأن اعتماد الراوي صيغة ضمير المتكلم تأتي لتقدم رؤية واحدة وهي رؤيته إذ تخضع الرؤى الأُخرى لرؤيته حتى في اختلافها الذي يأتي مؤكدا إياها، وهو ما نستشفه من الصراعات الداخلية للشخصيات الساردة في الروايات آنفة الذكر، والراوي في هذا المنحى بتوغله في تلك العوالم الداخلية انما يعمد إلى إشراك القارئ ومحاولة التواصل معه مباشرة عبر طريقة الاخبار [2]، إذ يجعل المسافة قصيرة جداً بين الراوي والقارئ بفعل مقولات التذكر على وجه الخصوص ولاسيما كنا قد عددناها سروداً استعادية، فضمير المتكلم هنا يكون اقرب للبوح الذاتي للراوي بعدّه (المدخل الطبيعي لعملية اثيرة في الكتابة الغنائية وهي الاستبطان واستحضار العوالم الداخلية، فكأنه مفتاح يلج عبره المتكلم إلى دنياه وأحلامه ورؤاه)[3] . وهذا ما يقود إلى توصيف آخر من توصيفات رواية الصوت الواحد، وهو البحث في إشكالية الفرد، وهنا تبحث هذه الميزة وفق محاور حاولت روايات الصوت الواحد تأكيدها ولاسيما علاقة الفرد بمجتمعه، وتأكيد هويته الدينية . إذ لا توجد صيغة انسب من ضمير المتكلم لسرد تلك القضايا والتجارب بكل إشكالاتها والبحث في توظيف صيغة المتكلم، مما يقود على وجه الخصوص إلى مسألة مهمة في الكشف عن آلية تقديم وجهة النظر في هذه الروايات إلا وهي خصيصة التذويت، إذ يعرف الأخير بأنه (ملمح سردي يعمل على تشكيل بعض ملامح الذات الكاتبة ومتخيلها)[4] . ويعد التذويت في رأي الناقدة د. ساندي أبو سيف، أو ما اسمته (سرد الذات) (نمطاً مهماً من

---

(1) أساليب السرد في الرواية العربية: 138 .

(2) ينظر الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، د.موريس أبو ناضر، دارالنهار للنشر، بيروت، 1979: 124.

(3) أساليب السرد في الرواية العربية: 107.

(4) انساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة، د.حسن لشكر، المطبعة السريعة، المغرب، ط1، 2010: 64 .

أنماط شعرية الرواية .. (ف) بمفهوم الذاتية يعبر الروائي.... عن علاقته بالكون والحياة والأشياء من حوله ويناقش رؤاه وفلسفته ويطرح أسئلته وهمومه الفكرية لانغماسه في حياة يمارسها ربما دون ان يعرف هويتها)[1]، وعلى هذا فإن الكتابة لدى روائيي أبناء الطائفة يمكن أن تمثل (جماع تفاعل الكاتب مع شروطه التاريخية وأسئلة ذاته المنقسمة داخل مجتمع يمور بالفوارق والصراعات والاستلابات)[2]، فعبر خصيصة التذويت استطاع الروائيون ان يحولوا الخطاب الخاص إلى خطاب عام ذلك إن التذويت لايعني بالضرورة (خطاباً ذاتياً بالمدلول الشخصي وليست حديثاً ذاتياً، وانما هو فوق هذا وذلك إجراء خطابي تنتج بموجبه الذوات الاجتماعية خطابها وما يتصل به من خصوصيات تخيلية ولغوية واسلوبية)[3] وهو ما يشير إلى توظيف البعد السير ذاتي في نصوصهم والذي يعد احد أهم سمات التحديث والتجريب في الرواية العربية مادام يقدم تجاربه عبر (صياغة عوالم حكائية جديدة لاتستنسخ الأنماط الكلاسيكية وبالتالي تنزاح عن أفق الانتظار التقليدي وقوالبه الجاهزة)[4] .لذلك نجدها تعول كثيراً على محكي الوقائع بعدّه تقنية ازدواج بين الأنا الاوتوبيوغرافية، ممثلة بتجربة الذات، وبين الأنا النصية ممثلة للمتخيل الفني[5] . ومادام الروائيون قد طرحوا عذاباتهم وحنينهم بشكل مرويات، فالذات اعجز من ان تفعل أدنى شيء بأستثناء سرودها التخيلية، فكأن لسان حالهم يقول نحن هنا ولازلنا بذلك الحنين والألم، تروي قصة المنفى وقصة الوطن، وعلى هذا فإن (السرد التخييلي في كل تعبيراته قادر على القيام بذلك، أنها الانتصار الإنساني مجسداً في عوالم كانت أو يمكن إن تكون أو يمكن فقط تخيلها)[6].

وعبر تفحصنا لروايات هذا النمط، وجدنا رواتها يعيدون إنتاج بعض تجاربهم في قالب فني، يتخذ من بعض التجارب أرضية حدثية في بناء عالمها الفني المتخيل، ففي رواية (الرجس) لسمير نقاش يحاول الروائي تعميم تجربة السجن ومعاناته، بعدّها

---

(1) الرواية العربية وإشكالية التصنيف، د. ساندي سليم أبو سيف، دار الشروق، عمان، ط1، 2008: 274.

(2) الرواية العربية ورهان التجديد، سعد محمد رحيم، مقال من شبكة المعلومات (www.ahewar.org)

(3) التذويت في الكتابة النسائية .

(4) انساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية: 34 .

(5) ينظر: م.ن: 61 .

(6) السرد الروائي وتجربة المعنى: 250 .

مشكلة إنسانية عامة فهي وان اتخذت من حادثة اعتقال نقاش في لبنان اثر محاولته الهرب من "إسرائيل" والرجوع إلى العراق خلفية لها فإنها لم تشر إلى أسماء أو أماكن أو انتماءات دينية او قومية انما قدم فيها الروائي بطله المذوتن رمزاً يرفض من خلاله تلك التجربة، التي كانت وليدة صراعات ونزاعات سياسية أفضت إلى حالة من العنصرية تشكل تهديداً للمجتمع الإنساني على وجه العموم – بحسب ما ارادت الرواية قوله –، يقول واصفاً إحساسه وهو في الزنزانة :

(أدركت ولا جدوى، أني في أرجوحة الأوهام مازلت قد وضعوني بداخلها .. سلبوني يقيني .. والأشياء الكائنة موجودة خلف الحاجز وحده ثمة يتعذب أشخاص، ويقاسون من اجل لاشيء ومن اجل كل الأشياء، وانا رغماً عن انفي أمسيت حجر عثرة .. منبع ويلات البشرية وهي في هذه الساعة فئتان .. ولكل فئة موقف مني، لكني لست اخيراً إلا شوكة في قلب الفئتين)[1] . فالبطل يمثل حالة وجودية منفصلة عن انتمائين فرعيين متصلة بوجود أشمل هو الإنسانية.

وفي رواية (عورة الملائكة) يوظف محكي الوقائع بأتخاذ الثيمة الموازية لثيمة الرواية الرئيسة وهي رفض أطروحة سمير نقاش في الدكتوراه وضياع ثلاث سنوات من عمره، إذ تأتي تلك الثيمة ساندة ومؤكدة للثيمة الرئيسة وهي نسبية المطلق، فلا يوجد ملائكة وشياطين فقط وانما يوجد نتاج تزاوجهم – البشر – بحسب ماعرضته الرواية منفتحة في ذلك على موروث ديني من الشريعة التلمود، وتبرز خصوصية سمير نقاش وقدرته الإبداعية في تنسيق مادة حكائية عمادها ثلاثة جوانب: فنية ومرجعية ودينية وصهرها في بوتقة واحده لتعلن وجهة نظره فيما يتعلق بمحيطه الخاص وينسحب بعد ذلك هذا المنظور على العالم، إذ يختزل ضياع الوقت في البحث عن المطلق والمثالي في الثيمة الساندة، فيقول ساخرا حين قرر أن يكتب رسالة وهو في الطائرة متجها إلى لندن للجنة العلمية التي رفضت الأطروحة: (سأكتب إلى من سلبني ثلاثة أعوام من عمري واغتصب مني أوهامي وغبائي .. شكراً وإلى ألف جهنم مع ملائكتي وجميع حمير العالم .. وبإخلاص، حمار سابق بدد عمره في الكشف عن الخير المطلق المنسوب لمخلوقات لم توجد بعد)[2] .

---

(1) الرجس: 188.

(2) عورة الملائكة :136 .

وإذا كانت روايتا سمير نقاش (الرجس) و (عورة الملائكة) قد انطلقتا من الخاص إلى العام لتقدم وجهة نظر تحاكي فيها بعداً إنسانياً شمولياً، فإن روايات نعيم قطان (وداعاً بابل) ورباعية إسحاق بار – موشيه اتخذت من تجربتها الخاصة بعداً دينياً يحاكي التجارب التي عاشها أبناء الطائفة في العالم، ربما بسبب من شدة الضغوط النفسية والاعتقاد الراسخ بأن تلك الممارسات وقعت ضدهم كأتباع للديانة اليهودية لا غير، وعلى وجه العموم فإن الروائيين اتخذوا بازاء تلك الضغوط من حالة الفوضى السياسية والتدهور الأمني والاعتقالات التي طالتهم ذريعة لمغادرة العراق. فحين كان نعيم قطان مرشحاً لنيل بعثة دراسية في باريس اتخذ سببا من تلك البعثة لمغادرة العراق دون رجعة وهو تماماً ما نجده في رواية (وداعاً بابل) . ففي يؤكد الراوي هذه الحالة بالقول (المكالمة الهاتفية التي تلقيتها من المفوضية الفرنسية والتي علمت عن طريقها بأني الحكومة الفرنسية خصتني بمنحة دراسية لم تثر في نفسي البهجة العارمة التي طالما تخيلتها)[1] . نجد الراوي في رباعية إسحاق بار – موشيه يصرح بحالة التعب والقلق التي انهكته وجعلته يغادر العراق فيقول بعد إن ذاق ((عذاب الاضطهاد)) في بلده العراق:

(وصلت إلى إسرائيل عند منتصف الليلة الأخيرة من شهر أيلول عام 1950 . ومع إني لم اعرف كيف سأبدأ فقد تبين لي حالاً أنني سأبدأ هنا حياة جديدة لا علاقة لها بالماضي إلا عن طريق الذكريات ... وقد قبلت بالوضع الجديد حالاً لأن لسعة الاضطهاد في بلادي الأولى العراق كانت تحز في روحي وجسمي معاً)[2]، فعبر البحث عن النصوص الموازية للنص السردي وهي النصوص التي تحمل ابعاداً من السيرة الذاتية امكننا الحديث هنا عن محكي الوقائع وكيفية توظيفه في النص الروائي بوصفه ممثلاً لوجهة النظر التي قال بها الخطاب الروائي في إحدى طروحاته .

وقد يموه الجانب الأهم في محكي الوقائع في محاولة لاسترداد عالم خاص غادرته الذات وتحاول استرجاعه وكأنه محاولة لتقوية الشعور بالذات ووجودها ولاسيما بعد أن انسلخت من مجتمع الطفولة مادياً وابعدت عنه إلى الأبد، فهي محاولة تأكيد حقائق ثابتة تتعلق باشكالية الانتماء والحنين الدائم، لذلك تأتي تلك السرود استعادية تحاول

---

(1) وداعاً بابل: 202.

(2) الخروج من العراق: 11 .

استعادة الزمن وتجسيم المكان الغائب وتثبته في المخيلة، ولا شكل انسب لذلك سوى توظيف البعد السير ذاتي في النص الروائي، فتكون رباعية إسحاق بار – موشيه في بعض جوانبها محاولة استرجاع لذكرى زمان ومكان فهي تقترب إلى حد ما مع ما وصفه ادوارد سعيد بمذكراته (خارج المكان) (*) .

إذ يقدم الراوي في الرباعية صورة لأفراد عائلته وطبيعة علاقتها بالعالم المحيط ويتخذ منها محوراً لنصوصه، فنجده يرصدها بمنظور يتغير بتغير المراحل العمرية للراوي، فمن الطفولة إلى المراهقة يقدم إنموذجا لسيرة عائلة من الطائفة ويصور علاقتها بمحيطها وفق انعكاسات الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية واهم ما يقدمه هو إحساسه بالبيوت التي قطنتها العائلة وهي في بغداد، إذ يصور طبيعة إحساسه بالمكان فتارة يكون مألوفا لديه بسبب من الأفراح التي عاشها فيها، فيما يمثل المكان موضوعاً شبه معاد فيصف احد تلك البيوت بالقول: (...اتضح لنا إن الدار بموقعها المحاذي لسوق الشورجة غير مناسبة لعائلة يهودية .. وقد عرفنا الخوف للمرة الأولى في ذلك البيت، واكتشفت لأول مرة ان هناك من يعتدي ويضايق ويتصرف بلؤم إذا ما عرف أن بالدار اناساً من الأقلية التي لايحبها أو التي يستخف بها)[1] .

وقد يقود الإغراق في الذاتية أحيانا ولاسيما مع تقنيات تيار الوعي إلى البحث في ثيمة الاغتراب بكونها معادلاً لوجهة نظر الراوي في ما يسرده، ذلك لأن (الغوص إلى الأعماق بل والارتداد إلى العالم الداخلي للإنسان ومحاولة استنطاقه، احد التجليات التنفيذية للاغتراب)[2] . قد تتسبب من حالة العزلة والانطواء في تكريس إشكالية تعامل الفرد مع واقعه سواء كان في الماضي حين كان في الوطن الأم (العراق) أم في واقعه الجديد (المنفى)، وصار خير تجسيد لذلك الانكفاء على الذات هو الاغتراب، لذلك نجد ان رواية الصوت الواحد في هذه النصوص قد انتجت ما يوازي تلك الإشكالية وحاولت تشخيصها لتدعو القارئ ضمناً إلى المبادرة لحل تلك المعضلة، لأن تلك الروايات قد

(*) لمزيد من التفاصيل ينظر: خارج المكان، مذكرات ادوارد سعيد، تر: فواز الطرابلسي، دار الآداب، بيروت، ط، 2002.

(1) بيت في بغداد: 155 .

(2) مضمرات النص والخطاب: 250 .

عدتها سمة ثابتة لازمت أبناء الطائفة سواء كانت اغتراباً روحياً (نفسياً) أم اغتراباً جغرافياً (*)، والاغتراب في ابسط تعريفاته هو شعور ينتاب الفرد اثر تأزم وضعه النفسي بسبب جملة ضغوطات تفوق قابليته على التغيير أو التأقلم مع حالٍ يرفضها، وقد أرجعت الموسوعة الفلسفية العربية مسببات تلك الحالة إلى عاملين: أولهما الضغوط الخارجية المؤثرة في النفس، وثانيهما ردة الفعل الإنسانية تجاه تلك القوة الضاغطة [1].

وعبر تفحصنا لنصوص هذا النمط وجدنا أن الاغتراب سجل ملمحاً بارزاً من ملامح الراوي في رواية (عورة الملائكة)، ولاسيما قدرته على تجسيد الاغتراب بنوعيه الجغرافي والروحي، وما يهمنا هنا هو الاغتراب الروحي إذ يصف الراوي حاله التي اتعبته كثيراً في البحث عن المطلق بين الكائنات، ويعني البشرية على وجه العموم فيقول: (اواصل المرحلة الشاهقة بحثاً عن مخلوقاتي .. تنفتح في وجداني براعم ازهار ليست مغروسة في هذه الأرض، امشي على الأرض لكني أطير أتحرق شوقاً لملاك، أعاني الغربة بين كائنات ليست من صنفي، فيلح حنيني علي جد لك في غربتك مخلوقاً مثلك كملائكتك الصادة)[2] . ويبدو جلياً هنا أن موقع الراوي هو موقع انحياز (لقيم مضيئة يجابه بها وعلى المستوى الثقافي الايديولوجي قيماً أُخرى مظلمة وسائدة في المجتمع)[3] .

وإذا كان الراوي في (عورة الملائكة) يعاني اغترابه بسبب من محيطه الذاتي ونرجسيته وبحثه العبثي عن المثالي في عالم غير مثالي، فإن الراوي في رواية (الرجس) يجسد اغترابه اثر فقدانه الإحساس بكينونته وكينونة الأشياء، ذلك أن فقدان الإحساس بالكينونة الحقيقية يعد أحد تجليات الاغتراب [4]، وهو إحساس طبيعي لما لاقاه الراوي في السجن من تعذيب واضطهاد، فيصف لحظة خروجه من الزنزانة وذهابه إلى البيت بالباص قائلاً: (اني فقدت احساسي .. لا اشعر ابداً .. الة وتسير على الأرض .. والباص يمضي جنوباً .. جبال من طرفيه ووديان .. وقدامه جبل يبتلع الكون .. وانا

(*) الاغتراب الجغرافي سنعمد إلى توضيحه في محور نوستولوجيا المكان .

(1) ينظر: الموسوعة الفلسفية العربية، معن زيادة، معهد الانماء العربي، بيروت، ج1، 1988: 52.

(2) عورة الملائكة :66 .

(3) الراوي الموقع والشكل بحث في السرد الروائي، يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1986: 84

(4) ينظر: مضمرات النص والخطاب: 250 .

وحدي .. دمية مطاطية جامدة فارغة الجوف .. لكنها مع ذلك تبكي من غير إحساس..)[1] .

وما ينبغي الإشارة اليه في هذا النص أن الاغتراب في الخطاب الروائي لسمير نقاش اتخذ خصوصية أُخرى تتعلق بنتاجه الروائي على مستوى الخطاب العام، لأنه ينطلق من فكرة راسخة في كتاباته وهي العبثية، نستطيع رصدها عبر هاتين الروايتين من خلال ثيمتيهما الاساسيتين اللتين تتركزان في الوجود وهما : البحث في الوجود المطلق للأشياء التي قدمها في رواية (الرجس) عبر نموذج سجين الزنزانة، وفي رواية (عورة الملائكة) عبر شخصية الراوي اكرم الخياط . وتتساوى المتضادات على مستوى الثيمتين إذ الزنزانة بوصفها نموذجاً لعالم مغلق تتماثل مع العالم المفتوح (السفر والتنقل) انموذجاً لعالم بطل رواية (عورة الملائكة)، فمن العراق إلى إسرائيل إلى لندن ثم إلى إسرائيل يعيش الراوي حالة رفض عالم أو كون يحيا بداخله، فكل العوالم سواء وعلى هذا يتماثل السجن والتنقل ويتقابلان فعلى الرغم من تناقضهما فإنهما قاما بتأدية دور واحد وهو تأكيد ثيمة الاغتراب والعزلة وشقاء الشعور في ظلهما . ويأتي الاغتراب في رباعية اسحق بار – موشيه ليتمثل في خلق عالم ذاتي وهمي يحلق في اجوائه الخيالية مبتعداً عن الضغوطات السياسية المتجسدة على الواقع المعيش، متخيلاً عالماً آخر يعكس نفسيته المتعبة فيقول رافضا الضغوطات الخارجية وواصفا معاناته النفسية:

(كنت معذب النفس، بسبب ضغط العاطفة والجنس وانعدام الأمل.. وفي تلك اللحظات كنت اشعر بضغط ما يجري في البلاد وما يجري في العالم وكأن ذلك يوازي ما يجري في قرارة وجداني، احياناً كانت تنطلق شرارة خيال بسيطة فأتبعها بلا تردد، فإذا بالهواء والماء والتراب والنيران الخفية هي التي تتحكم في كل شيء، وقد اختفت الناس والحيوان، ومات الشجر وجف الثمر، ولم يبق في الأرض إلا أرواح هادئة تتماوج وتتمدد وتتقلص .. فإذا أنا أتحرك مع الانسمة واتسلق أشعة الشمس أو اركب عصا وهمية يمدها أي نجم أحدق فيه ثم أفيق لأجد بجانبي مجموعة من الجرائد تتحدث عن آخر نكبات العالم)[2] .

---

(1) الرجس: 217 .

(2) أيام العراق: 385 .

ففي هذا النص الذي يضارع اكثر من موضع في الرواية، يحاول الراوي ان يقارب تصوره للاغتراب عن طريق الوصف، إذ ينطلق من تحديد حجم الضغط النفسي الذي يعانيه، فإشارته إلى الأضداد الهواء والتراب والماء والنار، إنما تعكس أبعاد العالم الواقعي المعيش الذي عكس رؤيته في صراع تلك المتناقضات فالهواء بوصفه ممثلاً للروح، والتراب ممثلاً للأرض أي الجسد، والماء ممثلاً بالحياة، والنار رمزاً للموت المتجسد في تلك الأزمات تصور كلها الاضداد في العالم الموصوف وهي توازي صراع ذات الراوي ورؤيته الاغترابية . وإذا كانت تجسيد حالة الاغتراب تتلخص في فقدان التوازن والتزلزل والتصدع وعدم الاستقرار، فإن الراوي في رواية (فريدة) يصرح بفقدان التوازن عبر تجربة سليم الذي عاش تجربة الاعتقال وكان السجن عالماً غريباً عليه، الأمر الذي جعل الراوي المؤطر يصرح بإعادة ذلك التوازن إليه بعد ان هربته فريدة وقرار السفر إلى إسرائيل، إذ يتضافر عاملان في خلق ذلك الاغتراب وهما السجن والإحساس بالغربة المكانية في البلاد، اثر مستجدات الساحة السياسية آنذاك . ويصف الراوي تلك الحالة ويمررها ضمناً في حوار فريدة وسليم بعد قراره السفر:

(شعر سليم بإنه يبلغ اخيراً نقطة التوازن التام، منطقة التناغم الكلي الذي فقده منذ اقتيد إلى السجن ..

سألها هامساً :

– هل تلتحقين بي ؟

– طبعاً ! حيثما كنت .

– على أي حال لم يعد لليهود مكان في هذا البلد وسيضطرون إلى الخروج جميعاً عاجلاً أم اجلاً)[1].

ويبدو أن مستوى الصياغة الفنية الذي افرزه وعي الروائيين من أبناء الطائفة، جعلتهم يوظفون ثيمة الاغتراب بكونها إحدى تجليات القيمة الجمالية للنص [2]، عبر

---

(1) وداعاً بابل: 233.

(2) ينظر: الاغتراب بين القيمة المعرفية والقيمة الجمالية، د. صبار نور الدين، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عدد 355، السنة الثلاثون، تشرين الثاني، 2000: 51 .

إدراكهم المعرفي لإحالات تلك الثيمة التي تميل إلى فنون أُخرى تستطيع الرواية الإفادة منها، فقد يفضي الاغتراب أحيانا إلى الهذيان والهلوسة والكوابيس [1]، إذ تعيش شخصيات تلك الروايات حالة من الاغتراب الشمولي وهي بصورة من الصور إنما تعكس وجهات نظر رواتها، ولاسيما حين نجد تلك الروايات متأثرة بفنون أُخرى، تلجأ اليها لتصوير تلك الحالات . فقد افاد الروائيون من المدرسة السريالية والرمزية في تبني الرمز للتعبير عن تلك الحالات والابتعاد عن الإحالة المباشرة . إذ يفضي التعبير بالرمز عن جعل الرؤية مكثفة تبعد النص السردي عن وظيفته المرجعية فتنزاح بذلك عن المألوف لتتعمق في عوالم أُخرى تفتح تأويلات كثيرة تتعلق بالوضع النفسي للشخصية ربما في مقدمتها الإقرار بفقدان التوازن النفسي وهذا ما لاحظناه ونحن نستنطق نصوص تلك الرؤية . ففي رواية (الرجس) يوظف سمير نقاش حالة الهلوسة (وهي حالة تقوم على مدركات حسية لاوجود لها في الواقع الخارجي)[2](*) . ليعبر عن وجهة نظره بضياع الحقائق وعبثية البحث عن مخرج في عالم تسوده الفوضى، إذ يتخيل الراوي وهو في زنزانته مخاطباً اشباحاً تحاوره عن قضية إنسانية تغلفها قضية الراوي / السجين وهي البحث عن الحقيقة في درب اللامعقول:

(ثغرات الكوة تزدحم بأرواح شريرة غير مرئية تتدفق إلى فضاء الزنزانة الضيق، أحسست بقهقهاتها المكتومة وهي ترقص من حولي، أقدامها تركلني وأصواتها تعوي في وجهي ..

– ولكنكم تعرفون الحقيقة فماذا تريدون ؟

والارواح تجيب :

---

(1) ينظر: الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، د. شاكر عبد الحميد، سلسة عالم المعرفة، الكويت، ع384، 2012: 130.

(2) موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، د.فرج عبد القادر طه وآخرون، دار سعاد الصباح، الكويت – القاهرة،1993: 827 .

(*) وفي حالة الهلاوس يشعر الفرد بأحاسيس لها مقابل حقيقي في العالم الخارجي إذ يأتي ذلك الإدراك بدون موضوع خارجي وينتج عن تجسيم ظواهر ذاتية تجسيماً موضوعياً . ينظر: م.س: 827.

- "أي غباء ؟" .. انت تتحدث عن شيء لايعرفه مخلوق .. حتى انت لاتعرفه)

فأصيح بالأشباح :

- "كلا .. ذاكرتي قوية"

وتقهقه الأشباح :

- "هي تخونك كل لحظة"

- هل يعني هذا أني أذنبت حقاً ؟)[1]

ويأتي توظيف حالة الهلوسة للتعبير عن مرض الشخصية ومن ثم مرض العالم وفوضاه الذي تمثله، إذ تحاول تشخيص الأخطاء في ذلك العالم الذي أعاد الراوي خلقه فنياً بالإفادة من تلك التقنيات، التي جعلته يتحرك بمرونة وحرية أكثر في تصويرها وتمثلها ذهنياً . فيما تقدم رواية (عورة الملائكة) حالة الهلوسة لتعبر عن وجهة نظر الراوي / أكرم الخياط، في ما يطمح عليه في الحفاظ على صفاته الملائكية وبين الواقع الذي يعيشه، فيقدم صراع نزعته البشرية وسموه عن تلك النزعة، قائلاً: (اني في الليل مجموعة نزاعات بشرية تتمرغ في الشهوات المادية وتغمرها أحلام اليقظة .. تنتابني تلك الأفكار وانا بفراشي، كرؤى الأحلام الوردية البشرية وتمزق قدامي حجب الطهر السابح في عليائه مثل سرابات أسطورية، وترقص خلف جبيني أشباح نساء عارية وتتكدس أكوام معادن صفراء تخطف بصري .. واراني محاطاً بحلقات ذات إشعاعات باهرة وأنا في المركز إنسان أعلى تكتمل فيه كل العناصر المثيرة للإعجاب)[2].

ويبدو أن سمير نقاش يحاول بناء عالم مواز لعالم الواقع الذي يرفضه، إذ جاء بحثه عن المطلق وانشطار ذات بطله المذوتن كحالة معبرة عن رفضه لتلك الحالات الاجتماعية، وكانت حالة الهلوسة معبرة عن وجهة نظر فلسفية تحاول إصلاح الأخطاء وتجاوزها إلى النقيض، وهو ما فشل بطل الرواية في تحقيقه إذ أقرت مجريات الرواية خلو العالم من الملائكة وبقي يعيش وحيداً في هلوساته .

---

(1) الرجس: 143.

(2) عورة الملائكة :66 .

وقد يبلغ الأمر مع الراوي من شدة الرعب والخوف والانهيار العصبي أن يعمد إلى إسقاط حالته النفسية المضطربة على أحلامه وهو يغادر بلده اثر ما عاناه من تلك الظروف، إذ يقدم إسحاق بار – موشيه حادثة تخلصه من تلك الحالة التي عاشها قبل رحيله من العراق والتي تحولت إلى كابوس عنده، فيقول: (هاجمني شخص لم أره ولم أتبين شكله .. كان هذا الشخص أو الجسم الغريب يحمل في يده عصا في رأسها مثلث عريض القاعدة وقد حملت العصا المثلث في أعلاها تماماً، أما المثلث فكان منيراً ويمكن مشاهدته بسهولة .. وقد سددت للمثلث المنير في أعلى العصا التي يحملها الشبح الذي هاجمني ضربة واحدة صائبة أطاحت بجانب من المثلث .. اخذ النور ينسكب من المثلث الذي ضربته على شكل نجوم صغيرة مشرقة تركض إلى أسفل كالشهب، ثم تذوب وتنطفئ في ظلام الشارع) [1] .

إذ يأتي الكابوس هنا بوصفه ممثلاً لوجهة النظر التي طرحها الراوي في الصراع النفسي مع الوضع المتأزم، فلقد حاول تجسيم الخوف بهيئة ذلك الشبح الذي اتخذ من العصا ذات الرأس المثلث وهي تشير إلى السهم رمزاً للاعتداء، ورأس المثلث الذي تكمن فيه قوة ذلك الشبح أو الخوف إنما هو إحساس الراوي بالرعب وفقدانه التوازن النفسي، فحين حطم الراوي بعض أجزاء المثلث – مكمن قوة الخوف – فقدّ الخوف قدرته على إثارة اضطراب الراوي بدليل أن النور المنسكب من ذلك المثلث نزل بشكل نجوم صغيرة تركض إلى أسفل، لتؤكد للراوي قدرته في اتخاذ القرار الصحيح وتركيزه في التغلب على الخوف الذي لازمه ليسير في الاتجاه الصحيح بشأن مغادرة البلاد وبهذا جمع ذلك النص بين متناقضين بمثلهما انبثاق القوة من الخوف وذلك التناقض هو ما تدعو إلى تجسيده المدرسة السريالية بقفزها إلى عالم الأحلام والكوابيس وسيلة لتفسير الواقع ورسمه. [*]

ويبدو أن رواية (الرجس) كانت الأوفر حظاً في الإفادة من قواعد المدرسة السريالية، إذ وظفت كذلك تقنية الهذيان [**] لتصوير عالمها الذي عجزت مفردات اللغة

---

(1) الخروج من العراق: 587 .

(*) لمزيد من التفاصيل عن دلالة مفردات المثلث والسهم والنور، ينظر: قاموس الاحلام، معجم سايكولوجي، رمزي النجار، مركز لبنان الفني، ط2، 1987 .

(**) الهذيان حالة تعني اضطراباً في عملية الادراك وفرقها عن الهلوسة انها تكون مصاحبة لحالة مرضية عضوية تصيب المخ والارتفاع في درجات الحرارة . لمزيد من التفاصيل ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 824 .

العادية في تصويره، فلجأت إلى الرموز والابتعاد عن الواقع واتخاذها الرمز اسلوباً تعبيرياً عما يعتري الذات في عرض رؤيتها لفوضى العالم إذ يصف الراوي حاله بعد مرحلة تعذيب مر بها أعيد بعدها إلى زنزانته، قائلاً :

(كنت احتضن الأرض التربة القذرة .. ملتصقاً فيها بعنف وكأني أضاجعها .. كأن هناك جماعاً بالإكراه .. أو بطريقة الإيقاع في شرك الإغراء .. وتساءلت "من منا اغتصب الآخر أو اغواه ؟ "، بيد ان استسلامي للأرض وجذبها لي لم يبق على شك في أن الفعلة كانت فعلتها بالذات .. ولعنت هذه المومس المبتذلة .. ثم لم يلبث الشبح الأسود أن عاد وتجسد من تلقائه قدامي .. سأموت في أحضان المومس الشمطاء هذه .. وقهقه الشبح الأسود ثم صاح بي في صوت كالرعد ..

– " انت لها رغماً عن انفك "

– ...

– " وهي رطبة .. شمطاء .. سعلاة .. متسخة شعثاء .. قذرة باردة مثلك .. الغيبوبة .. حشروها بكياني في السر .. شحنوه خطايا .. ثم وصموني بها من دون أن يشعر العالم ! ")[1].

فالراوي يحاول هنا – كما اعتاد السرياليون فعله – تجسيم إحساسه ليرتفع بذلك الشكل إلى ما فوق الواقع المرئي عبر تصويره الأرض بالمومس التي أغرته في البداية بجمالها لعبور الحاجز اللامرئي حتى انتهت به إلى الزنزانة كي يضاجعها وقد عكست تلك الاستعارة معنى كنائيا عن الموت الذي ينتظره، وبذلك قدم الراوي رمز الحلم ليعرض وجهة نظره التي لم يستطع احد فهمها بوصفه (الراوي / البطل) بل هو الوحيد الذي استطاع رؤيتها وتشخيصها خلف الرؤية البصرية واللغوية المعتادة.

وبحسب ما عرضنا له من توظيف تقانات متعددة في عرض وجهة النظر التي شخصت في احد تمفصلاتها إشكالية العلاقة بين الفرد والمجتمع، فإن تلك التقانات ومنها التذويت والاغتراب والهلوسة والهذيان عبرت عن إشكالية التعامل مع الواقع

---

(1) الرجس: 144

ورفضه حتى مواجهته عبر بناء عالم آخر موازٍ بوصفهم – الروائيين- منتجين خطابا ينسحب فيه رواتهم على أنفسهم ليعبروا بتلك السرود المغايرة عن وجهة نظرهم في عالم عمدوا إلى تمثيله بأساليب ما وراء الواقع، ونعتقد ان هذه المحاولات هي مايسجل للروائيين من أبناء الطائفة في أسلوبية السرد، في اداء استطاع إلى حد ما كسر القواعد التقليدية المتعارف عليها وانزاح عليها بفنية عالية ولاسيما الروايات كانت نتاجاتهم المبكرة وربما الوحيدة وعلى وجه الخصوص إسحاق بار-موشيه.

تمركز الثيمات المتوازية أو الإطارية

لا يمكن ان يقوم الخطاب الروائي في ابسط تشكيلاته على ثيمة واحدة، وقد يشتمل على ثيمة أساس لكنها لاتكون الوحيدة اذ يستطيع الخطاب ان ينوع في ثيماته وتكون ثانوية لكنها في النهاية اما أن تتماثل مع الثيمة الأساس أو تفترق عنها لتؤكدها بصورة أو بأُخرى، ومن هنا تأتي دراسة ثيمات الصوت الواحد، إذ تتشكل ثيماتها الأساس بموازاة الثيمات الثانوية التي اتفقت على تأكيد الثيمة الرئيسة، وعبر استقراء النصوص الروائية، فلقد وجدنا الثيمات الرئيسة في روايات: (فيكتوريا) و(فريدة) و(وداعاً بابل) والرباعية العراقية تتخذ بعداً ذاتياً خاصاً تقرأ ما بين سطوره حال الطائفة في العراق وما بعده . فيما تقدم روايتي سمير نقاش (عورة الملائكة) و (الرجس) ابعاداً شمولية، ففي رواية (الرجس) نجد الراوي يخاطب إنسانية الفرد المقموع والمقهور بفعل الأنظمة السياسية العالمية وليست المحلية، إذ طرح الروائي خلال تلك الرواية الممارسات القمعية ضد نماذج إنسانية دون تحديدها، وقدم إدانة واضحة لتلك الممارسات مع تحليل عميق لتداعياتها التي كان في مقدمتها الترويج لنظام العنصرية الذي أطلق لعنته بقيام " دولة اسرائيل " اذ أدانها عبر رفض الراوي سياسة التمييز العنصري وإشكالية الهوية كما انه يعرض في الثيمة الأساس، تجربة الاعتقال والتعذيب والسجن لتسير بامتداد الثيمة الموازية، فعرض ثيمة الرواية الأساس عبر حواره مع رجل الشرطة الجديد، اذ يوضح ذلك الافتراء قائلاً: (أرأيت كيف يسعون لحبسي خمسة عشر عاماً مقابل فرية لئيمة قذرة ؟ ..

– كل ما في الأمر أنني قلت لهم هناك .. " لم أر شيئاً " .. اما التهمة فتقول اني اخبرت " الاعداء " بعدم وجود حشود عسكرية على طول الطريق إلى الحدود) [1] .

---

(1) الرجس: 194.

إن البعد الشمولي لتلك الثيمة يتجلى بوضوح أكثر في طرح ثيماتها الموازية وهي إسقاط تجربة الواقع الماضي على الواقع المعيش وتأكيده امتداده النفسي على النماذج الإنسانية بصفة عامة، إذ يقول مقراً تلك الحقيقة بعد سلسلة تعذيب :

(لكني وبيقين لايتزعزع أدركت أني لم أكن " الحالة " الوحيدة في هذه الدنيا، لقد كان ثمة "ملايين" من حالات تعسة تشبهني، منتشرة على وجه الكرة الأرضية، وتمر بتجربتي الذاتية سراً أو علناً .. وتموت بمشيئة إنسان آخر كي يرتفع بعض إنسانيات إلى عرش الله أو لمجرد أن تشعر تلك الإنسانيات بالراحة)[1] . فالراوي وعبر تلك الثيمة الموازية يحاول عرض وجهة نظره عبر نمذجة تجربة الاعتقال، فهي وان اتكأت على واقعة حقيقية، فإنه استطاع (تحرير اسار الذاكرة من النسخة المفردة (حالات التعذيب الخاصة) لتكون قادرة على استيعاب عوالم التعذيب كسلوك منحط يعود بالإنسان _ الجلاد والتعذيب _ إلى حيوانيته الأولى وقد تجرد من كل القيم)[2]. فيما تطرح رواية (عورة الملائكة) ثيمتها الأساس وهي البحث عن المطلق، وبمعنى أدق يبحث الراوي / أكرم الخياط عن شخصيات ملائكية سوية إذ يفشل في الحصول عليها ويقر بأنها – كأطروحته المتعلقة بالملائكة- لايمكن أن توجد فيقول مختزلاً أحداث حياته في إشارة واضحة لمحكي وقائع، واختزال الثيمتين حين سأله احد رجال الأمن في مطار لندن :

(– من أنت ؟

– أحمق مخدوع يدعى أكرم الخياط، يوماً كان الأول على ثانويات العراق برمتها، ثم آل به الأمر إلى البحث عن الملائكة كوسيلة لنيل أطروحة الدكتوراه، ثم ضاع في الدرب، إذ عوض الملائكة وجد حقلاً لامتناهي الأبعاد مزروعاً كله بالعورات) [3].

ويبدو أن روايات الصوت والواحد ونعني بها (فيكتوريا) و (فريدة) و (ووداعاً بابل) والرباعية العراقية قد اتفق رواتها على جعل الثيمة الموازية للثيمة الرئيسة هي سيرة الطائفة في العراق ومنجزاتها ومن ثم مغادرتها، فالثيمة الرئيسة اختلفت فيها وهذا أمر

---

(1) م . ن: 157.

(2) السرد الروائي وتجربة المعنى: 229 .

(3) عورة الملائكة: 322.

لابد منه لكنها قدمت ثيمة واحدة موازية، إذ تلتقي تلك الثيمات (الرئيسة والثانوية) لتؤكد مجمل ما كشف عنه الخطاب الروائي وهو الخروج من العراق . ففي رواية (فيكتوريا) تقدم الثيمة الرئيسة عن قصة حياة البطلة فيكتوريا من خلال طبيعة علاقتها بزوجها رافائيل، اذ تؤطر خلفية تلك العلاقة الأوضاع السياسية والاقتصادية التي كانت سائدة في المجتمع حتى أصبحت سبباً في رحيلهم عن العراق، ولاشك في أن التباس العلاقة بين الزوجين (بوصف الرواية تمثل غيتو الطائفة) مثل حالات التعب التي عانتها فيكتوريا (بوصفها ممثلة للطائفة وبالتالي ممثلة للخطاب) على مدار اثنين وستين سنة في حياتها، إذ يصف الراوي استقرار تلك العلاقة حين ذهبت فيكتوريا لزيارته الأخيرة في المؤسسة الصحية وطلب منها مغادرة الغرفة، فتقول: (عرفت انه في شرارة حياته الأخيرة يريد أن يجعلها تشعر بالارتياح .. ربما كانت هذه كذبته الأخيرة .. كلها لها ومن اجلها .. وهمست وكأنها تريد العون منه .." رافائيل أنهم يطلبون مني الذهاب ".لقد وقفت صبية ترتدي روباً ابيض مكوياً، وانتظرت بابتسامة صاحب السلطة ورفعت فيكتوريا رأسها في كبرياء مريرة، لماذا لم يأت رجل ؟ قالت لنفسها، فهذه المرة ايضاً تأخذه منها فتاة شابة كهذه)[1].

وتشير الثيمة الموازية إلى حال فيكتوريا ورافائيل بعد أن رحلا عن العراق، وهي إشارة واضحة لتهجير أبناء الطائفة ووصف حالهم في "المعبراة" إذ يصف الراوي ذلك بالقول: (لم يتوقف رافائيل عن رفع يده عليها في منعطفات حياتهما، في أيام البؤس كما في أيام الرخاء، ولكن بالذات في وحل "المعبراة" في إسرائيل بعد خمسة وعشرين عاماً حينما بدا لها أن كل شئ من حوله ينهار ويداس بالأقدام، في ذلك الوقت بالذات وقفت متأهبة في مواجهة ضرباته)[2] .

ويشير مجمل الخطاب الروائي إلى الثيمة الموازية في الرباعية وفي رواية (وداعاً بابل) ورواية (فريدة)، إذ تأتي الثيمة الرئيسة في سفر البطل أو رحيله عن العراق، وان اختلفت ظروف الرحيل لكن النتيجة واحدة وهي الخروج من العراق، فتقدم رواية (وداعاً بابل) مجريات حصول الراوي على منحة دراسية لفرنسا لإكمال دراسته تجعله يغادر

---

(1) فيكتوريا: 378 – 379 .

(2) م. ن: 299.

العراق من دون الرجوع إليه مطلقاً، ويتضح ذلك في وصف الراوي لحظة وداع أهله ووطنه بالقول: (.. هذه الوجوه التي تنظر إلي، هذه الوجوه التي تبتعد، هذه الوجوه التي أتطلع إليها من وراء زجاج الباص ستكون هي العراق، ستكون هي كل ما يتبقى لي من العراق عساني احمل انعكاسها في إلى الأبد .. لابد من ذلك كي احتفظ بطفولتي، لابد من ذلك كي استطيع دخول العالم الجديد دون أن أكون مبتوراً من هذا الجزء الأساسي في، دون أن أكون قد بعثرت عبثاً هذا العنقود من الأحلام والذكريات)[1] .

وتعرض رواية (فريدة) سفر سليم الذي ناصف فريدة البطولة في قصة حبهما حيث هرب من السجن ومن الوضع السياسي المتأزم الذي عاناه أبناء الطائفة في تلك الحقبة، إذ يقول رابطاً مصيره بمصير أبناء طائفته في العراق والمستقبل الذي ينتظرهم في العراق بلا شك :

(- على أية حال، لم يعد لليهود مكان في هذا البلد وسيضطرون إلى الخروج جميعاً عاجلاً أم آجلاً)[2] .

وتلتقي الثيمة الرئيسة بالثيمة الموازية لها في الرباعية، إذ يتقرر مصير الطائفة في العراق بعد رحيل الراوي من العراق مضطراً تحت ظروف قاسية أجبرته في نهاية المطاف على أن يترك بلده لكنه يصورها بشكل لافت للنظر ودقة في الوصف حين يتعرض لذكر معاملة أبناء الطائفة في "إسرائيل"، فيقول واصفاً حاله وحال اليهود العراقيين من أبناء الطائفة بعد أن توحدت الثيمتان، إذ كانت الأولى عن حياته التي سرد فيها الجزء الأول من الرباعية بشكل لوحات قصصية، يتحدث فصل عن حياة الراوي الخاصة ويسرد الفصل الذي يليه أوضاع أبناء الطائفة على وجه العموم وهكذا دواليك، ففي (اتصالها يتحقق الشكل الروائي وفي انفصالها تتحقق القصة القصيرة بشكل جزئي)[3]، إذ يوحد بين الثيمتين حين يكشف عن وضعه بوصفه محور الأحداث وعن أوضاع الطائفة بوصفها الثيمة الموازية، فيقول:

---

(1) وداعاً بابل: 208 .

(2) فريدة: 233.

(3) حركة السرد الروائي ومناخاته: 14 .

(إن سكان العراق وحكام العراق الرجعيين وخدام الاستعمار البريطاني كانوا يصفوننا بأننا يهود، وقد تركنا العراق كيهود ووصلنا إسرائيل كعراقيين، كان المنظر مأساوياً ومضحكاً في نفس الوقت، فقد ساعدنا العراقيون حكاماً وصحافيين على تأكيد وتثبيت يهوديتنا، وها هم اليهود وأبناء ديانتنا وجلدتنا يساعدونا مرة أُخرى على تأكيد وتثبيت عراقيتنا)[1].

لا نغفل عنوان الجزء الأول من الرباعية (الخروج من العراق) ليؤكد الراوي في نهاية سيرة الطائفة في العراق وترحيلهم إلى مكان آخر بعد أن هُجروا من بلدهم الأم، إذ يبدو جلياً أن الرواة إنما حاولوا هنا تأكيد حقائق تأريخية وسياسية تتعلق بتلك السيرة حتى آخر لحظة في الخروج، إذ انشطرت تلك الحقيقة إلى عشرات القصص وربما المئات التي حكت تاريخ تلك السيرة بكل ابعادها وهو ما أكدته كل الثيمات الموازية التي طرحت مقابلة للثيمة الرئيسة في تلك النصوص .

نسق الزمن الخطي وبنيته الدائرية

بقراءتنا نصوص روايات الصوت الواحد، لم نجد ما حدده الناقد فاضل ثامر من ضرورة ان يكون النسق الزمني في روايات الصوت الواحد خطيا ذا بنية دائرية تعود إلى نقطة البداية. ورأينا ان هاتين السمتين ليستا بالضرورة ملزمة لرواية الصوت الواحد، ولاسيما مع روايات تيار الوعي اذ ان تقنياته تحول دون تحديد النسق بعدّه مع بعض النصوص قصّاً تذكرياً فـ (بالتذكر يتكسر زمن القص، ينكسر وهو ينفتح على أزمنة له متعددة، مبالغ في تعددها أنها أزمنة تذكره، ماضيه الذي يراه من جديد، وفي هذا تبدو محاولة التقاط الخيط السردي محاولة متعبة وربما مستحيلة)[2]، بل وحتى مع الروايات التي لم تعتمد تقنيات تيار الوعي، اذ نجد تقنيات التداخل والاستباق والاسترجاع قد حطمت تلك الخطية إلى حد ما، واذا ما سلمنا بكونها تقترب من السيرة الجمعية ذلك ان تجربة ابطالها لا تمثل نماذج فردية بل نماذج جماعية فهي تحول الخاص إلى عام وذلك عبر تضميناتها لحكايات عدة – كما هو الحال في الرباعية- حاولت قدر المستطاع الكشف عن كل جوانب السيرة اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً، ربما لهذا السبب كسرت

(1) الخروج من العراق: 595 .

(2) الراوي الموقع والشكل: 101 – 102 .

روايات الصوت الواحد في نصوصها الروائية تلك السمة وخلخلت بنية الزمن، اما البنية الدائرية فهي التوصيفة الأُخرى التي لم تسجلها هذه النصوص باستثناء رواية (عورة الملائكة)، اذ يقرر الراوي وبعد وصوله مطار لندن قادماً من مطار "بن غوريون" إلى العودة "لإسرائيل" بعد ان أيقن بعبثية رحلته، فيطلب من المضيفة ان تخبره عن موعد الطائرة الاولى المتوجهة إلى مطار "بن غوريون"، فيقول :

(هذا جواز سفري .. وهذه تذكرتي .. أرسلها لي صديقي الأوحد وأخي في السراء والضراء إبراهيم السرهكني، وأصر على أن تتضمن خط ذهاب وخط إياب .. فمتى تقلع الطائرة الأولى المتجهة لمرفأ بن غوريون الجوي الدولي)[1] .

تحديد البنية المكانية واستقرارها

تميل روايات الصوت الواحد إلى تحديد مكان أحداثها، إذ نجد الراوي ينطلق من مكان واحد في سرد احداثه فالراوي هنا غير معني بالمكان قدر عنايته بالأحداث ووقعها على تطور السرد، فيأتي المكان مؤطراً الحدث ولاسيما ان اغلب الرواة هنا يعتنون بسرود استعادية، فهم يحددون الاماكن المؤثرة في الحدث التي ينحصر فيها السرد، ففي رواية (عورة الملائكة) يتخذ الراوي من الطائرة بؤرة لسرد احداث حياته إذ يربط بين رحلته والمطبات الجوية التي تتعرض لها الطائرة وبين تداعياته التي يسردها اثناء الرحلة، فلا مكان في الرواية سوى الطائرة [2] .

في حين تحدد رواية (فيكتوريا) مكان أحداثها محصوراً بين بغداد ورامات كان، اذ يسرد الراوي احداثا تعكس طبيعة علاقة فيكتوريا ورفائيل بين هذين المكانين وكيفية انعكاس تغير المواقع على كليهما، ففي بغداد كان الراوي يصف طبيعة العلاقة غير المتوازنة اذ كانت تتذكر المرة الأولى التي ضربها فيها رافائيل: (ولكنها تلك الليلة الغرامية الخريفية في بغداد، كانت هي المهانة، فلأول مرة في حياتها تشعر بأن جسمها قد انتهك)[3] . فيما نرى الراوي ينتقل ليصف تغير الأمكنة اذ قامت فيكتوريا في "إسرائيل"

---

(1) عورة الملائكة :326.

(2) ينظر: عورة الملائكة على سبيل المثال لا الحصر: 208، 253 .

(3) فيكتوريا : 82 .

بدور الرجل والمرأة بعد ان شاهدت زوجها غير قادر على القيام بدوره، يصف الراوي حالها بالقول محدداً المكان بدقة:

(لكن بالذات في وحل "المعبراة" في إسرائيل بعد خمسة وعشرين عاماً، حينما بدا لها ان كل شئ من حولها ينهار ويداس بالأقدام في ذلك الوقت بالذات وقفت متأهبة في مواجهة ضرباته، لما رفض ان يفهم الإشارة انشطرت هي إلى اثنين ... وانتحبت في "المعبراة" رغماً عنها كملاح سفينة متداعية وكانت مرغمة على الاحتفاظ بطاقاتها باطارات النجاة القليلة للأولاد الكثيرين)[1] .

وكذا الحال بالنسبة لبقية روايات الصوت الواحد، ففي رواية (فريدة) يتحدد المكان بوصفه مركزاً لانطلاق الأحداث السردية في (بيت الصليخ)، ذلك البيت الذي أهداه جواد هاشم للبطلة فريدة، إذ تنتهي الرواية بوداع سليم لفريدة في ذلك المكان[2]. أما رواية (الرجس) فتتخذ من الزنزانة مكاناً جامعاً لسرد الأحداث ايضاً والإحالة عبر التداعيات لأمكنة أُخرى لا تكون ذات أهمية في مجرى الأحداث[3] . وفي الرباعية يستذكر الراوي البيوت التي سكنتها العائلة في العراق والتي اهتم بتفاصيلها والأحداث التي عيشت فيها بالنسبة للعائلة[4]، ولما كانت دراستنا هنا معنية بوجهة النظر لذلك ارتأينا دراسة أنواع الأمكنة في مبحث بنية المكان منعاً للتكرار .

ولما كان (الاهتمام بسريان "الوعي" وتوكيد الذاكرة، يتطلبان اشكالاً أدبية مجزأة، وان مثل هذه الابتكارات ضروري لأي تجسيد حقيقي للحياة)[5]، فلقد تضمنت روايات الصوت الواحد تقانات عدة لتوظيفها في عرض وجهة النظر منها التذويت والاغتراب والهلوسة والهذيان ومحكي الوقائع واستدعاء الذاكرة .

---

(1) فيكتوريا : 300.

(2) ينظر: فريدة: 134 .

(3) ينظر: الرجس: 67، 90 .

(4) ينظر: بيت في بغداد : 167، وأيام العراق: 204 .

(5) اتجاهات في النقد الأدبي الحديث: 340 .

وقبل انتقالنا لبحث تبادل الصيغ السردية على مستوى الفقرات النصية للروايات، نود ان نشير إلى ان ثمة رؤية أحادية تمويهية (*) تتخلل الرؤية الأحادية في رواية الصوت الواحد ويقصد بها (تقديم التصورات المختلفة للواقع من زاوية نظر المبدع، اذ يبنى تصور المبدع على حساب التصورات الأُخرى، وتكون الرؤية هنا أحادية لكنها تبدو مموهة أي تتخذ شكل الرؤية الشمولية "ونعني البوليفونية" دون جوهرها)[1]، أي ان المؤلف قد يقدم تعدداً في المنظورات الأيديولوجية لكنها لاتأتي متعارضة او متقاطعة بل (نجد منظورات متقاربة تخضع لمنظور أيديولوجي حاكم، هو منظور المؤلف نفسه)[2]، فهي بمعنى آخر تأخذ شكل رواية الأصوات في تعدد الشخصيات إلا أن مضمونها واحد، يطرح حقيقة ثابتة وفق منظورها، فلا يوجد فيها صراع وإنما محاولة توظيف شكل الصراع لتأكيد الثيمة الأساس التي قدمتها فـ(حتى لو كان هناك حضور للأشكال الأيديولوجية المغايرة .. "فـ" ما هو مهم ليس حضور الأيديولوجيات، وإنما هو تقديم تأويل لها وإدخالها في النسق الخاص للأيديولوجية المهيمنة فهذه الأخيرة تعمل دائماً على إظهار غيرها في صورة سيئة)[3].

ويعود ظهور هكذا رؤية إلى محاولة الروائي الاقتراب من جماليات نمط رواية الأصوات، بيد ان فشله في امتلاك القدرة على تجاوز ذاته وعدم قدرته على التعبير عن أفكار الآخرين حال دون ذلك، إذ بقي في اطار أفكاره ربما دون أن يشعر، ولما كان هذا النمط قريباً من النمطين السابقين شكل مزيجا من كليهما ويمكننا أن نعد الرؤية التمويهية أو الهترفونية نمطا ثالثاً، ذلك انه يأخذ من رواية الأصوات شكلها، ومن الحقيقة المطلقة التي يقدم لها المؤلف اساساً لبعده الفكري، كما يمكننا ان نعّد أي خرق يتعلق في رواية الأصوات وان كان بالشكل وليس بالمضمون هو نمطا تمويهياً، إذ ان تلك الخروقات تتم عادة من اللاتجانس وهو أهم خصائص رواية الأصوات، فالروائي هنا كما أسلفنا لايستطيع تجاوز ذاته ليستوعب ذوات الآخرين، وهذا تماماً ما وجدناه عند

(*) وقد أطلق الناقد فاضل ثامر مصطلح الهتروفونية ذلك انها تشير إلى تجاور الأصوات ذوات الطبقة الواحدة وهو مصطلح استعير من الموسيقى، ينظر الصوت الآخر: 50 .

(1) أسلوبية الرواية: 40 .

(2) الصوت الآخر: 50 .

(3) أسلوبية الرواية: 44 .

حصنا لروايتي سمير نقاش (فوة يدم) و (شلومو الكردي وانا والزمن)، فعلى الرغم من
رحة الراوي لشخصياته وتعددها وتحلقها حول رؤية سردية واحدة، فانها بقيت تدور
تلك الرؤية السردية لتؤكد في نهاية الامر الثيمة التي عرضها المؤلف وهي عبثية
حث والوجود .

ويكشف لنا التفحص بدقة نماذج النمطين السابقين خصوصية انتقاء الصوت
حد للاصوات، وذلك لأن رواية الأصوات تمثل في أهم ثيماتها تأكيدا للهوية الجماعية
وطنية)، في أشارة لتعددية المجتمع العراقي والفته آنذاك، في حين مثلت رواية الصوت
احد تأكيد الهوية الفردية في ظل تجربتي الترحيل والمنفى، فضلا عن تأكيد الهوية
ينية لأنها تغرق في الذاتية والانغلاق على تجربة الشخصية، أي ان رواية الأصوات
عو إلى التعددية فيما تدعو رواية الصوت الواحد إلى الأحادية . من هنا تأتي صياغة
يتي (فوة يدم) و(شلومو الكردي وانا والزمن) متأرحة بين طرفي صراع هما : تأكيد
وية الذاتية (الدينية) التي تطرح ظلم الآخر وسلبيته مع الهوية الوطنية وما يؤكد
ضور الآخر ايجابياً والتفاعل معه، اذ تقدم رواية (فوة يدم) إشكالية الهوية الذاتية وهي
ارة مضمرة لحقبة النص الروائي أواخر الثلاثينات، اذ بدأت عمليات القتل على الهوية
د أبناء الطائفة دون معرفة الأسباب، فيما نجد طريقة تقديمها على العكس تماماً في
اية (شلومو الكردي وانا والزمن)، اذ يصرح الراوي انه وبسبب من هويته الدينية تعرض
لاعتقال والتعذيب من قبل اعوان الشاه . كما ان ملاحقة الشاه اياه ومحاولة تصفيته
صفه حاملاً للديانة اليهودية كانت اهم أسباب رحيله عن صبلاخ والتوجه صوب
راق، فيما حضرت الهوية الوطنية في كلتيهما ممثلة بطيب العلاقة مع الآخر والتفاعل
ه فتقدم رواية (فوة يدم) العلاقة التي جمعت بين ثلاثة رجال بثلاث ديانات مسلم
هودي ومسيحي ليكون عرافهم الاكبر (سفاني)، وهو من الديانة اليهودية منقذهم
وحيد في حيرتهم الأزلية [1] . اما رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) فلقد عرضت في
ض جوانبها طيب العلاقة بين شلومو وصديقه في بغداد عباس القرة غولي / المسلم
ين نقل اليه خبر مقتل زوجته اسمر في حادثة الفرهود[2]، ويبدو ان صراع الهويتين قد

) ينظر: فوة يدم: 31 .

) ينظر: شلومو الكردي وانا والزمن: 60 .

انعكس على بنية الروايتين لذا جاءت تينك الروايتان متأرجحة بين الشكلين، وقبل شروعنا بتفحص توصيفاتها البنائية، لابد من الإشارة إلى جنس الروايتين اللتين تنتظمهما مسحة مسرحية ففيما يتعلق بالشكل فلقد كتبت رواية (فوة يدم) وفق نظام الارقام للفصول بدلاً عن العنوانات اذ أنجز الراوي اثنين وعشرين فصلاً مؤطرة بالترقيم دون عنوانات، وهو ما لاحظناه مع رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) فهي وان اتخذت في الفصول الاثني عشر الأولى عنواناتها بتحديد المكان والزمان، فإنها عرجت في فصولها الثمانية المتبقية إلى تسميتها بـ(الجولة) لكل فصل وهي اقرب للمشاهد المسرحية، والرواية تسرد على نحو يشبه منلوجا طويلا، يأتي السرد الروائي في الأغلب الأعم لشخصية شلومو التي وان تناوبت شخصيتا الراوي والزمن في السرد معه لأن تلك الشخوص ينطبق عليها وصف أنها (لا ترى ولا تنطق سوى في حضرته، عندما تكون في حوار معه لا نتابعها بدون منظوره، ولايمكن ان نراها في غيبته، ولانسمعها ان لم تتحدث اليه فهو مركز الرصد في القطع السردية وقطب الحوار في المشاهد العرضية)[1] .

فالروائي، وان حاول مسرحة شخوصه ممثلاً براوٍ اخر ممسرح بوصفه مشخصاً، فإنه يقدم رواية في حقيقتها تروي قصة واحدة بمنظور واحد، وهي حياة البطل وتنقلاته ومقاومته الصعاب الاسطورية الا انه يركن في نهاية الامر ويقرر التسليم بعد مرضه ويقر بتلك الحقيقة وهو يموت، ويتضح ذلك في ازدواجية السرد التي اعتمدها نقاش في هذه الرواية، اذ يعرض صراحة تلك الازدواجية عبر استذكاره حادثة البستان التي قتلت فيها زوجته استير وطفلاه ناحوم واستير، فيصرح الراوي العليم مذكراً شلومو بتلك الحادثة قائلاً:

(عند هذا الحد تقاطعني، شاحب الوجه، مكفهراً، مطرقاً، تمتم بهدوء شديد، ثم يخفت صوتك اكثر حتى يغدو همساً لكنك بنبرة حاسمة تقول ..

– هنا تبدأ القصة الحقيقية، لا الزمن ولا انت يحق لكما روايتها، فما انتما غير شاهد ومستمع لا اكثر، اما انا فصاحب الحق، فأنا من عاش التجربة والمعاناة، لقد عشت اللحظات وما زلت اعيشها كعشرات وكمئات اللحظات والساعات التي لم تمت ولم تتحول إلى مجرد ذكريات تروى)[2] .

---

(1) أساليب السرد: 53 .

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 301.

ان بنية الرواية التي جاءت بهيئة مشاهد وظفت تقنيتي الحوار والاسترجاع لتمنح السرد إلى حد ما تلك المسحة المسرحية، كما ان عنوانها يحيل لتلك المسحة (شلومو الكردي وانا والزمن) فهي قصة واحدة مقسمة على فصول رواتها، تتضمن احداثاً عدة بمنظور واحد .

وفيما يتعلق بتوصيفاتها البنائية فلقد وجدنا انها تميل نحو التمركز في بؤرة عبثية البحث والوجود، فرواية (فوة يدم) يمثل البحث فيها عن سفاني المختفي رمزاً لضياع الحقيقة وتكون محاولة ايجاده معادلا لمحاولة معرفة الحقيقة، إذ مثل سفاني رمز العراف الاكبر للشخصيات التي منحته تلك الوظيفة، يشخص الراوي تلك الحال بعرض وجهة نظر خليف بأخيه سفاني اذ يفارق الراوي مروية ويقول :

(كانوا ينتظرونه وهو يخفي ذاته عن اعينهم بعناد لاتهاود فيه، وهو ليس شيطاناً كما يدعوه اخوه في السر .. ولو رفع صوته ونادى ان سفاني شيطان يلاقى مصرعه بعد ان ينقضوا عليه جميعاً في سورة غضب مندفع اهوج، فسفاني ملاك، وهم يريدونه فيريدون تميمة يهرب منها شيطانهم الاخر)[1] .

وتطرح تلك الثيمة في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) عبر تنقلات البطل العديدة ومحاولة الاستقرار في مكان ما لكن القدر يكون له بالمرصاد، اذ لايلبث ان يستقر في مكان حتى يأتيه خطر يهدد حياته وعائلته، ويعرض شلومو تلك الثيمة في ترحاله إلى العراق، اذ تأتي شخصية الراوي متماهية مع ما تروي فيقول :

(ما ابعدنا نحن عن الطمأنينة، لكننا في هذه اللحظات نبتعد ايضاً عن اخطار معلومة قادمة . نتوغل عميقاً في غياهب المجهول في يوم مشهود، يوم اقتلعت فيه جذورنا من ترابها، كنا جماعة قد صمدت في كل الاهوال . فجّت تيارات النار والموت، وظننا انا اخيراً نبلغ شبه نهاية البحر العاصف، نرتمي ثم كي نلتقط الانفاس، لكن شبحاً مسخاً اقترب منا داهمنا ففررنا منه فزعين)[2] .

---

(1) فوة يدم: 31 .

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 359.

وتأتي لغة السرد في رواية (فوة يدم) مقتربة من ثنائية اللغة التي طرحتها رواية الاصوات، اذ يأتي سرد الراوي المؤطر باللغة الفصيحة، فيما يترك للشخصيات أن تعبر عن ذاتها بلسانها، لكن ذلك التعبير الذاتي والتنويع اللغوي لم يؤهلها لتطرح صراعات شخصياتها، بل ظلت تخضع لرؤية الراوي الذي وجه سرده من خلال شخصية (سفاني) حين اعترض على طبيعة حياة كل شخصية، اذ اقرت الشخصيات في نهاية المطاف، بلغتها المحكية التي تعكس وعي ذواتها بصحة نظرية سفاني، فرؤية الشخصيات جاءت خاضعة لرؤية الشخصية المركزية، اذ تقر شخصية متانة سبير ما اكده عليه سفاني فيقول مخاطباً التائه الاخر حجي حمزة :

(- آني ! .. آني حجي! .. ميت ابن ميت ابن ميت .. ميت ليسابع ظهر.. وينه سفاني؟! هسة اريد اوكع على ايده وابوسه واريد اكله، لا بلى حلكك .. شما كلت عليا صدك.. اني وحياتي جرك ابجرك ابجرك)[1](*).

ولاتكتف شخصيات (باباليوي) الاثوري (وحجي حمزة العاقول) المسلم بتأكيد وجهة نظر سفاني بل انها تبحث عنه لتفسير حالة الهلع التي اصابتهما حين استمعا لنصائحه وفعلوها، فباباليوي يقر بضياع عالمه فيما لو تعذر عليه اللقاء بسفاني الذي حذره من شرك ما وقع فيه مع المرأة، فيقول باحثاً عن سفاني ليفسر له حاله: (وتسيل قرون الشيطان الدموية فوق افخاذ البطة الاثورية .. وتترجم له .. شفرة الهمسات .. " وينو سفاني ؟! .. وينو سفاني ؟! ") اذا لم يأت سفاني فلن يبقى من تحته ومن فوقه .. ولا من خلفه وقدامه .. ولا من ماضيه ومستقبله، لا هذا الطوفان الاحمر .. هذا النهر من الدم المكتسح الحارق كالطاعون)[2]

اما شخصية (حجي حمزة) التي امتثلت لنصيحة سفاني ونفذتها حرفيا، فقد احتارت في امرها حين تعرضت لتجربة غيبية انستها الغاية الاساس في توجيه النصيحة، اذ بقيت كلمة زوجة شريكه تدور في ذهنه مقترنة بتلك التجربة، فيصف الراوي حاله وضياعه بعد غياب سفاني قائلاً :

---

(1) فوة يدم: 26.

(*) يعني بلفظة جرك: زيف.

(2) فوة يدم: 65 .

(يدبرها ؟! علامة سؤال في حجم الغيب المغرب المكشوف، رسمتها اصابعه العشر وهو مأخوذ في اعماق الكف الدموية فوق طاولة قذرة في دكان خليف الجايجي "هاي وين صار سفاني؟! .. ترى راح اتخبل !" ..)[1]، فعلى الرغم من تعدد الشخصيات وتنوع مستوياتها الاجتماعية فقد فشلت في التحرر من اسار رؤية الراوي لتنطق برؤاها الخاصة، بل ظلت تدور في فلك شخصية البطل المركزي / الرمز الذي حاول الروائي تأكيده .

فيما نجد اللغة المؤطرة للخطاب ولغة الشخصيات الناطقة في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) هي اللغة الفصيحة التي اطرت لغة الرواية وغطت مجريات الاحداث منذ بدايتها حتى نهايتها، فهي تبدأ بسرد شلومو وهو على فراش الموت في سريره في مدينة رامات غان، موجهاً الخطاب إلى الزمن، فيقول :

(حلوة كلمة "دواسة السيارة" هذه ! اجل انها تمت لعصرك لكنها من ايام شبابي براء، بيد انني ضحكت لها ضحكة ارتج لها سريري وكادت تجمد اعضائي وتنتزع بقايا رمقي، فداريتها بحمحمة توسمت فيها بالارجح اصراري الغابر)[2].

ومما تجدر الاشارة اليه ان ثمة مقطعين نصيين أوردتهما الرواية أفصحا عن تعدد لغوي وان كانا قصيرين جداً يتمثل الاول بمفردة روسية كتبت بالحروف العربية الا انها تشير إلى معنى روسي، وهي كلمة (ياوري) التي تعني يهودي، اذ وظفها الراوي في مقطع حاول فيه تقديم صورة المحتل ونظرته إلى المحتلين. فيقول واصفاً وجهة نظر الروس ووجهة نظره (.. النبؤة تحققت، فليعلم اهل صبلاخ اذن، اننا لم ننج من النار، وها نحن الان في اول الطريق وصاح صائحهم ..

– ياوري ! ياوري !

سيماؤنا على وجوهنا وبأيدينا، انها معدات الصلاة، يهودي ! أينادونه ام مجرد يتفكهون ؟ استدار وكلمهم، انه يعرف الروسية، وهم يبحثون عمن يعرف الروسية...)[3].

---

(1) م.ن: 43 .

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 9 .

(3) م . ن: 143.

فيما يمثل المقطع الثاني في الرواية بالمقطع العبري الذي ردده شلومو وهو يستذكر فاجعة ناحوم فيقول متحسرا باللغة العبرية (شالوم عليخم حاخام ناحوم) [1] أي السلام عليكم حاخام ناحوم، عبر استذكاره ايضا تأكيد والده على أن اللغة العبرية هي لغة التوراة والمدراش، ولاتخفى المقابلة بين ربطه للحاخام واللغة التي استذكره فيها، فهي لغة دينية، وبهذا يؤشر هذا المقطع تعدده اللغوي – وان كان قصيرا جدا – فيكفي تسجيله.

وتأتي صيغة الرواة المتعددين لتكشف لعبة التمويه التي مارسها الراوي المؤطر، فالراوي العليم يتخذ من الشخصيات قناعاً له، يتوارى خلفها للايهام بمنحها حريتها السردية، لكنه في حقيقة الامر هو من يوجه السرد، بدليل انه يقدم محكياً نفسياً عن تلك الشخصيات، عبر تقديم تداعياتها ومعرفته المطلقة بماضيها وتنبؤه بالاحداث التي تترقبها، فهو راوٍ يمارس لعبة التخفي بقناع شخصياته، ففي رواية (فوة يدم) يستشرف الراوي الحالة النفسية المتعبة التي سيواجهها حجي حمزة بعد ان ادعى انه يطلب شريكه المتوفى (عزوري) خمسة دنانير، اذ تلح زوجة عزوري على المتبقي في ذمة زوجها لتسديده فيقول الحجي:

(- دخليها هسة .. خوب ما طارت الدنيا ؟! آه لو كان يدري انها بالفعل قد طارت وتلاشت، كيف القي في روعه، وهو لم يهبط على ارضها الا منذ لحظة، انها عادت كما الاول، ومن ذا بحماقة هذا العمر ؟! كان الرجيم ينشر شبكته.. بالهمس يبدأ، وهي بايحاء رباني صادق وعفيف تعين ذاك الملعون)[2]، اذ يؤطر حوار حجي حمزة وتلك المرأة وجهة النظر التي يعرضها الراوي في علاقة الدنيا بالشيطان، وانسحاب تلك العلاقة على نفسيته واحساسه بهول مأساته منذ لفق ذلك المبلغ .

وفي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) تتجلى معرفة الراوي واستبطانه وعي شخصياته وطريقة تفكيرها واستباقاته للاحداث القادمة، بما يقوله الزمن بوصفه راوياً آخر، وهو في حقيقته تمظهر من تمظهرات الراوي المتخفي، اذ يقول: (يعرف شلومو كتاني ان هذا الهدوء في صبلاخ هو هدوء زائف خادع غادر، وانه هدوء ما قبل ارتجاج الزلزال المدمر، وتقيؤه حممه الجارفة، يقترب الشتاء وتقترب معه العاصفتان عاصفة

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 18 .

(2) فوة يدم: 41 .

جليدية باردة، وأُخرى ساخنة تمطر النار والحديد والدمار، كثيرون في صبلاخ لم يستوعبوا بعد ما يحدث ... فأمر، انا الزمن بهم، فلا يحسون بوقع اقدامي الثقيلة في هذه الايام) [1] .

ويبدو ان سمير نقاش يحاول في هذه الرواية على وجه الخصوص – ربما لأنها روايته الاخيرة – توظيف تقنيات ما بعد حداثية منها تقنية الميتاقص (ماوراء الرواية)، التي يمررها ضمناً عبر الاشارة إلى رواة الرواية، ومحاولة تمويه القارئ بتقاطع وجهات النظر، فيقول الراوي الممسرح عارضاً ذلك التقاطع ومشيراً إلى تلك التقنية :

(ومن ذا سيروي القصة ؟ انبرى الزمن سباقاً ومباهياً "اني انا الشاهد وانا التاريخ وانا الاحق بسرد الاحداث" واعترض الراوي يقول: بل انا اعرف منك بخبايا نفوس الناس، وبصياغة الاحداث صياغة الفنان المضفي عليها جمالية لاتعرفها انت .. اني فنان ولست بموثق وانا اقتحم افكار الشخصيات ومشاعرها، فأقدمها للقارئ وليمة شهية "بل الفضل كله يرجع لي" قال ابو سلمان، شلومو الكردي فأنا بطل القصة قد عشتها بمشاعري وبوجداني وافكاري، شاهداً وشريكاً ..) [2] .

وعبر تفحصنا لبنية تينك الروايتين وجدناهما يجمعان بين الانسجام والتراخي، فالانسجام البنائي يتمثل في كون فصولهما تجتمع في البحث او تأكيد ثيمة واحدة، اما التراخي فيتمثل في الاقتراب من الذاتية حيث تكون الفصول مجزأة توظف تقنيات تيار الوعي لذا يصعب التحدد بزمن وحدث واحد يتعلق بالشخصية لتضمنها احالات كثيرة تبتعد عن الحدث الرئيس .

وقد اظهرت دراسة زمنها بأنه نسقي إلى حد ما وحدثها دائري، اذ تبدأ الاحداث الرئيسة من نقطة معينة ثم تعود لتنتهي في تلك النقطة، فالزمن في رواية (فوة يدم) يتوقف في يوم واحد، يوم شهد الثلاثة تجربة غيبية افقدتهم المقدرة على التفكير، فلقد (كان ثلاثة حمقى يرسون في اعماق وحل يوم احد، خالد، مشهود، مصنوع من دم، لاينفكون يحيونه دون هوادة، احياناً في خطرات خاطفة وبعيدة، يطلون منه على الدنيا، متسألين ..

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 202 .

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 135 .

– وينو سفاني ؟! ..وينه سفاني ؟! .. اين سفاني ؟!

ثم حين لايتلقون الرد .. يعودون)[1] .

فيما يتحدد زمن رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) في لحظة واحدة، هي لحظة احتضار شلومو، اذ يبدأ سرد الاحداث بالاسترجاع عقب وفاة شلومو، فكأن الزمن والراوي شبه الممسرح وروح شلومو هي من تقوم بعملية السرد، اذ يدخل شلومو لحظة احتضاره في منولوج طويل مع الزمن والراوي، فيقول الراوي على لسان شلومو محدداً زمان موته ومكانه في رمات غان اواخر عام 1985 :

(صبلاخ .. طهران .. موسكو .. بغداد .. بومباي .. رامات كان!

محطات ومواقف وها بي اتركها جميعاً إلى حيث غاية الغايات ! فوداعاً حتى يحين اللقاء !

ام عزيزة "صرخت" عزيزة هتفت منتحبة "وأبتاه"

وكنت انا بمناجاة مع الزمن، صامتة خرساء، ونحن نمثل بخشوع امام شئ صامد، منطفئ ميت دارت على ظهره في الماضي دائرة الهول، واعتملت مفرمة التاريخ، وقيامة الموتى منذ سنين، سبعين عاماً ويزيد .. فكان يقابل كل هذا .. بقهقهة ما انفكت تتصادى وتتعلق الان بفضاء الغرفة المثقل بعويل النسوة وانفاس الموت .. وقلت للزمن: قد انتهت القصة)[2] .

ويأتي المكان بوصفه بنية محددة ومستقرة نسبياً في رواية هذا النوع، اخر توصيفات الروايتين اذ تتخذ رواية (فوة يادم) من المقهى مكاناً جامعاً للاحداث، منه ينطلق السرد وفيه ينتهي، اذ يجتمع الثلاثة في قهوة خليف الجايجي شقيق سفاني للبحث عنه، فيصف الراوي اجتماعهم بالقول: (وكانت ازواج عيون جاحظة وكبيرة وحمراء ومركبة في محاجر بوجوه بشرية .. بشرية ومفتوحة على طاولة الجايخانة المتسخة .. تتناهى وحدها من دون هوية .. وكان حجي حمزة "ابو الجص" يعاتب ابليس..

---

(1) فوة يادم: 160.

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 75.

وغياب سفاني اللامتوقع يرفعه مع باباليوي النزاح على اجنحة غراب إلى اجواء ضياع .. وكان خليف يقبع في اوجاره كالجرذ .. انضم متانه سبير إلى "ربعه" اكتملت الحلقة)[1]، فيما يأتي المكان المحدد في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) في بيته في رامات كان الذي كان يحتضر فيه، وكان مكاناً جامعاً لانطلاقة السرد واحالته إلى اماكن متفرعة، فيقول مخاطباً الزمن :

(انا كومة قوامها مئة عام ممدة على سرير وتنكمش الان إلى لحظة ذهول ذهولك انت .. خاتمة مطافي هنا في رامات كان ! تذكر يا فتاي، تذكر!)[2] .

وتأسيساً على ما سبق يمكننا القول ان تفحص البنية الفنية لتينك الروايتين افصح عن محاولة الراوي تجسيد ابعاد الصراع النفسي لشخصياته ومحاولته ايهام القارئ بالتوصيفات الصورية للبنية متجسداً بالحوار وتعدد الرواة والتبدلات السردية، فلقد اخذت تلك الرؤية من رواية الاصوات شكلها ومن رواية الصوت الواحد احادية نظرتها إلى الامور، لذلك نستطيع ان نسجل بوضوح انعكاس الهوية على البنية الفنية للنصوص مما جعلها تتأرجح بين صراع هويتين دينية وجماعية (وطنية) .

وبغية الوقوف على ثراء النص الروائي في نتاج روائيي تلك الطائفة وقدرته المرنة في احتواء اساليب متعددة سنعمد إلى بحث النصوص الروائية وعلى مستوى الفقرات النصية التي سجلت اساليب معاكسة لأسلوب السرد المهيمن في النص الروائي، إذ سجلت رواية (نزوله وخيط الشيطان)، بوصفها انموذجاً لرواية الاصوات، مواضع اشرت فيها اساليب الرؤية الاحادية اي رواية الصوت الواحد، منها الفصول التي لم تعنون وجاء سردها على لسان راوٍ عليم جمع فيها سرده عن الشخصيات، كما اننا لانغفل اهم موضع لذلك الراوي الذي وجه شخصياته، ومن ثم القارئ، إلى الاستهلال الذي سبق خاتمة الرواية في الفصل الحادي عشر، اذ صرح فيها بانعكاسات قانون اسقاط الجنسية العراقية عن ابناء الطائفة، فيبدأ التسقيط وترحل الشخصيات لتقدم نماذج الطائفة التي رسمها قلم سمير نقاش في هيئة فصل الربيع (نيسان) ليأذن موته (خروج الطائفة)

---

(1) فوة يادم: 160.

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 9- 10 .

بعد إن سلط الضوء على احداث ساخنة عصفت بتاريخ العراق، فيقول في الفصل الحادي عشر والاخير :

(استهلالة ..

1950 وذاب صقيع بغداد، بعث مرة أُخرى نيسان .. طفلاً منبوذاً على هامش طريق مزدحم بالمارة، كانوا يمرون جميعاً، يبكي الطفل نيسان .. "نغا! .. نغا! .. نغا!") وينادي "ها انذا" ويمرون جميعاً مشغولين في بوتقة الاحداث، تطأ الاقدام الزمن والارض، تطأ الاحداث الاقدام والاجسام، تطأ الاشياء جميعاً نيسان، فيموت ميتة أُخرى، وتهب زوابع رملية مؤذنة بمقدم صيف)[1] .

اما في رواية الصوت الواحد، فلقد سجلت المقاطع النصية التي تبرز حضور الحوارية نسبة لابأس بها، اذ اشرت تلك المقاطع تصارع وجهات نظر عبرت عن افكارها المتناقضة، فعلى سبيل المثال لا الحصر سجلت رواية (بيت في بغداد) ذلك التنوع في الاسلوب عبر تجريد الراوي ذاته واتخاذه من نفسه محاوراً مثّل الآخر ليحاول من خلال ذلك الحوار تفسير حادثة ما، اذ نجد ذلك في حوار طويل للراوي مع اخره المتخيل عن كيفية احتراق كنيس زلخة، ذلك الكنيس الاثري الذي تعود مقتنياته إلى السبي البابلي الاول، فيقول:

(- لقد نزل من السماء عمودان من النار التهما الكنيس كله مرة واحدة .

- ولماذا ؟

- انه عقاب من السماء لانعرف له سبباً ولا ندري لماذا اختار الله مثل هذا العقاب.

- يقال ان السماء كانت تريد ان تعرف اننا اسأنا إلى الكتب المقدسة القديمة وانها تفضل ان تحترق كلها على ان تظل مهملة .

- السماء لاتعاقب عقاباً كهذا .

- ولم لا ؟

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 381 .

- الكتب المقدسة لا يحرقها احد من قبيل العقاب)[1] .

تسجل رواية (يومان في حزيران) ذلك النمط، عبر انفتاحها على الموروث الشعبي ولاسيما اناشيد الفتوة والتدريب العسكري التي اقترنت بسياسة رشيد عالي الكيلاني حينما تسنم السلطة، وكانت ايذاناً بمرحلة عسكرة المجتمع - بحسب ما أرادت الرواية قوله - إذ يوظفها الروائي عبر الكوابيس التي عاشها ايام حادثة الفرهود، فهو يقدم قضيتين عبر إنشودتين، تغنت الاولى ببغداد والتي لاشك تشير إلى إشكالية الإنتماء وفخر ابناء الطائفة بمنجزاتهم فيها ولاسيما في العصر العباسي، اما الثانية فتتعلق بالوضع النفسي المتأزم وتضييق الخناق ضد ابناء الطائفة في الداخل، اذ تتخذ الدولة من شعار النازية شعاراً لها، وهو محاربة ابناء الطائفة فيصف الراوي تلك الاحلام موظفاً الانشودتين (خطر لي في نومي ابيات من نشيد كنا تعلمناه ونحن اولاد صغار في المدارس الابتدائية، غنيت وانا مستفيق في نومي، وفي باطن الحلم "بغداد يا بلد الرشيد / ومنارة المجد التليد / يابسمة / لما تزل / زهراء في ثغر الخلود" غنيت وضحكت .. جاءني في الحلم نشيد الفتوة الذي فرضه علينا النازيون في المدارس .. أنشدت في نومي: لاحت رؤوس الحراب / تلمع بين الروابي / ورأيت فجأة رؤوس الحراب تقترب منا وتلتمع في ظلمة الليل، اي نشيد هذا واي حلم ؟ ..)[2] . ويأتي النشيد هنا اسقاطاً للحالة النفسية على الحلم الذي اتجهت اشاراته للتذكير بحادثة الفرهود التي كان الراوي يعايشها آنذاك، اذ تحيل هذه الأحلام والكوابيس على تأزم العالم الخارجي، وعلى هذا تأتي الأحلام كتقنية لإنارة البعد النفسي للشخصية وحوارها الداخلي مع العالم إذ تتضمن صراع الامل، ممثلاً بماضي بغداد وامجادها في أنشودة بغداد مع اليأس ممثلاً بأنشودة لاحت رؤوس الحراب .

وإذا كان انفتاح رواية (يومان في حزيران) على الموروث الشعبي والاناشيد المدرسية يمثل في احد تمظهراته اسلوباً بوليفونيا، فإن رواية (عورة الملائكة) وفي السياق ذاته تتخذ من الانفتاح الديني احد جوانب حواريتها، ذلك ان المفتتحات النصية لهذه الرواية على وجه الخصوص تبنى بالتوازي مع بعض تعاليم الشريعة اليهودية في (التلمود) فيما يتعلق بقضية

---

(1) بيت في بغداد: 268 — 269 .

(2) يومان في حزيران: 111 .

جنس الملائكة وتداعياتها في ذهن الراوي فيقول في المفتتح النصي للفصل الثالث (من المؤكد ان ثمة اساساً اخلاقياً لما يروى عن الملاكين المتورطين بالخطيئة . ومما لاشك فيه، ان النطفة البشرية الاولى قد انحدرت في الأصل من صلب هاروت وماروت !

لقد قالوا لنا ان قوام الملائكة ناصع كالغيم. وهذا الغيم يجلل الان السماء، قاتم اللون ويميل إلى السواد ! ..)[1]، فبالاستناد إلى تقنية التناص يشير النص إلى مرجعيته الخارجية، ويحاول التكثيف في عرض وجهة نظره مستعيناً بالموروث الديني، الذي يتخذ في هذا النص من حكاية الملكين عزرائيل واشمحازاي – بحسب التلمود – بؤرة اساسية في توجيه السرد الذي ينعكس على بنية الرواية ومضمونها، ولاسيما وهي تبحث في اشكالية الملائكة، كما وتؤشر الرواية نموذجها النصي الممثل لرواية الاصوات بالتعدد اللغوي . إذ نجد الرواية تقدم العبارة الانكليزية المكتوبة على الجنيه الاسترليني الذي يحلم الراوي في ملاحقته، فيما لو استطاع الوصول إلى لندن فيكتبها بالبولد العريض والحروف الكبيرة (GOD SAVE THE QEEN) التي تعني عاشت الملكة، ويبدو ان الراوي يستعير لغة البريطانيين في محاولة لبيان دور الملكة ومكانتها لدى البريطانيين ومدى حبهم إياها بعّدها رمزاً للوطن، ويقابل ذلك الحب حب مراد الملا للمادة فيقول مقابلاً بين قيمة الاسترليني (.. وانتزع العظم المنخور من بين انياب صديقي وحبيبي ذاك، وهو جنيه استرليني يحمل صورة من ظلت الاجيال هناك تردد فيها وتدعو GOD SAVE THE QEEN، والتاج..)[2]. ما يهمنا هنا توظيف الراوي للغة أُخرى في محاولة لبيان وجهتي نظر متضادتين.

وفي رواية (الرجس) يقترب سمير نقاش مع اسحاق بار – موشيه بتقديم جوانب حوارية في روايته اذ يجرد من ذاته ذاتاً أُخرى يحاورها كي يطرح وجهة نظره على مستوى الفقرة النصية فيقدم عبر ذلك الحوار تصارع وجهتي نظر متغايرتين لكنهما تشيران في صراعها إلى تكريس شيء واحد هو الإقرار بسياسة العنصرية والتفرقة، الا ان شكل الحوار يتخذ نمطا بوليفونيا فإحدى وجهات النظر تحلم بمكان متخيل / لامرئي، تتحقق فيه احلام البشرية في رفض الصراعات، فيما تؤكد الأُخرى عدم وجود ذلك المكان، ومن صور تقديم الراوي تصارع وجهتي النظر عبر الحوار الآتي:

---

(1) عورة الملائكة: 15 .

(2) م . ن: 128 .

(- "لنخرج !"

- "اين ؟"

- "بعيداً عن بؤرة تصارع القوميات".

- "قل لي، في اي مكان لايوجد صراع القوميات ؟"

- "حيث يوجد صراع الاجناس"

- "او الاديان .. او المذاهب .. او الالوان .. او الاراء السياسية"

- "واين يوجد الإنسان، من غير هذا كله ؟"

- "ربما في العالم الآخر.. لكني لا اعطيك ضماناً على هذا") [1] .

فالراوي يحاول عبر صيغة الحوار المباشر طرح وجهات نظر سياسية وإنسانية من خلال ما يجرده من ذاته من موقف برفض الواقع ويفضح نقطة الصراع التي دمرت البشرية جمعاء .

تتجلى مظاهر الحوارية في رواية (وداعاً بابل)، حينما يعمد الراوي المؤطر إلى عرض ثلاث وجهات نظر لأحد المحامين الذين التقاهم في نادي الزوراء، فيترك للشخصية عرض وجهة نظرها دون تدخل منه، فيما تُقدم، كما يعرض وجهة نظرها عبر حوار شخصية الراوي / البطل، والمحامي المؤرخ يعقوب بنيامين . حين يتحدثان عن الشؤون اليهودية، فيقدم المحامي وجهات نظره قائلاً: (- يهود اوربا ابتعدوا عن الروح الحقيقية لديننا .. لقد عرفنا كيف نعيش بين البدو لأننا عرفنا كيف ننتصر على قدر الرحالة . وعلى الرغم من انا في المنفى فإننا لسنا رُحل الصحراء بل رُحل الله، ونحن نحتمي امام نظره في شكل طائفة .

- مثل المسلمين .

- اجل، لكن الصحراء بالنسبة اليهم نفحة آلهية، والحق ان لا فرق بين ان يجد الجسد منفاه في شساعة الارض، وان تجد الروح منفاها في طاعتها واستسلامها لله، فالمنفى واحد، الا اننا لم نعد بحاجة إلى الصحراء الخارجية، لقد تعلمنا كيف نحمل الله

---

(1) الرجس: 135 .

في حقائب سفرنا، انظر كم يتخلى المسلمون عن كل فضائلهم البدوية حالما يجتازون ابواب المدينة)[1].

فشخصية المحامي والمؤرخ تحاول تقديم صوت سردي مستقل يعرض وجهات نظر مشخصة عن واقع معيش، اذ يعرض ثلاث وجهات نظر تعلقت بيهود اوربا ثم يهود العرب ثم المسلمين. ويحاول تفسير سلوكياتهم وفق التزامهم بتطبيق الدين، وعلى الرغم من محاولة استقلالية الصوت السردي فإنه لم يستطع التزام الحيادية، إذ آثر اليهود العرب الشرقيين – حسب وجهة نظره – على سواهم فهم استطاعوا ان يتمعنوا تجربة الترحال في وجدانهم حتى انعكست على سلوكياتهم وهو ضد ما يراه تماما في المسلمين، ولما كانت رواية (فريدة) امتداداً لرواية (وداعاً بابل)، فكلتا الروايتين سُردتا من دون عناوين فصول او ارقام فرواية (وداعاً بابل) سردت بنفس واحد من بدايتها حتى نهايتها، في حين خففت رواية (فريدة) من النفس الطويل، اذ عمد راويها إلى تقطيع الفصول بعلامات التقطيع مما جعل القارئ يأخذ استراحة إلى حد ما، إذ جاءت اساليب سردها تقليدية خطية، فلم تتمتع بتلك التقنيات التي تمتعت بها بقية الروايات، لذلك نجد البحث عن تصارع الافكار قليلا جداً وان كان لايقدم صراعاً بالمعنى الحرفي للكلمة، اذ سجلت الدراسة نمطا واحداً فيها تمثل في نقاش فريدة وسليم عن غنائها في الملهى، إذ اعترض سليم بادئ الامر لكن فريدة عمدت إلى اقناعه[2]، اذ يقدم سليم وجهة نظر المجتمع في المرأة الشرقية بوصفه مجتمعاً محافظاً، فيما ترى فريدة ان في الغناء (وعبر علاقتها بسليم) تحريراً لها من آسار العبودية .

ويأتي المنولوج بوصفه حواراً داخلياً تنشطر الذات فيه إلى ذاتين حينما تتعرض لمسألة تحاول ترجيح إحدى كفتيها، اذ نجده ممثلاً للحوارية في رواية (فيكتوريا) وذلك حينما تستغرق شخصية جميلة القابلة / النادبة في التفكير، عند مجيء فيكتوريا لتوليد امها يوم وفاة ميخال فتترد جميلة فيما لو ذهبت إلى بيتهم بوصفها نادبة أم قابلة، ينقل الراوي منولوجها بالقول :

(صحيح ان ميخال هذه مهما بلغت من الورع والتقوى ليست عروساً اختطفها الموت في شرخ صباها، بيد ان جميلة تعرف اولادها انهم امراء محترمون، وعابسو الوجوه

---

(1) وداعاً بابل: 170 .

(2) ينظر فريدة: 89 .

جامدو الملامح حينما يطأون ارض الزقاق. ليس من السهل استدرار الدموع من عيونهم المتيقظة، ولكن ماذا لو كانت الولادة عسيرة ومعقدة ؟ ان نجية تنجب كالفئران، لكن في مثل هذه الولادات يمكن ان تحدث تعقيدات، وقد تفوت على نفسها اعظم عرض في حياتها، اذ احتجزها رحم نجية البالي)[1]. فالنص السابق يعرض رأي القابلة / النادبة جميلة في ابناء عائلة ميخال، ثم يقدم وجهة نظرها بوالدة فيكتوريا نجية التي تراها امرأة كثيرة الانجاب حتى شبهتها بالفئران، كما ان النص يقدم حيرتها في الصفة التي تذهب فيها إلى ذلك البيت، فالراوي يستبطن ذاتها التي انشطرت إلى اثنتين وتحاول ترجيح إحدى الكفتين التي وضعتا امامها على تناقضهما تماماً، اما نصرة الحياة بمساعدة نجية في ولادتها أو نصرة الموت بذهابها كنادبة في المأتم .

ويمكننا القول إلى حّد ما بامكانية ان تتضمن روايات تيار الوعي التي جاءت انموذجاً لرواية الصوت الواحد، اذا اضفنا اليها روايتي (فوة يادم) و(شلومو الكردي وانا والزمن) مقاطع حوارية على مستوى الفصول الروائية، فيما لو امكن تحديد نقطة بناء الزمن روائياً. بمعنى آخر ان روايات تيار الوعي – في نصوصنا قيد الدراسة – حفلت باستدعاء اصوات متعددة عبر لحظة الزمن المركزية، أي تحديد نقطة بنية الزمن، فرواية (عورة الملائكة) تبدأ لحظة سفر الراوي/اكرم الخياط إلى لندن، ورواية (فيكتوريا) تبدأ لحظة دفن رافائيل، ورواية (شلومو الكردي وانا والزمن) تبدأ لحظة احتضار شلومو في رامات غان، ورواية (فوة يادم) تبدأ لحظة مشاهدة الشخصيات كف الدم على الطاولة، كل تلك اللحظات الزمنية استدعت حضور الاصوات الأُخرى سواء كانت رئيسة ام ثانوية لتقدم وجهات نظرها .

وتأسيساً على ما سبق، يمكننا القول ان تغير صيغ السرد وانعكاسها في النمطين يفصح عن مرونة تلك النصوص وقابليتها في استيعاب اساليب عديدة، وان كانت هذه ليست خصيصة انفردت بها روايات ابناء الطائفة اليهودية لكنها كشفت عن الصياغة الفنية للنصوص الروائية .

---

(1) فيكتوريا: 132 .

المبحث الثاني

بناء الزمن و الذاكرة

يعد الزمان احد اهم جوانب الحياة فهو سيمفونيتها ومعزوفتها التي قد تطول او تقصر، واذا كان يشكل في احد تمظهراته وجها من وجوه الوجود الإنساني، فإنه يعد في الرواية نسيجها الدقيق والذي يسهم في تحديد خصوصيتها وجماليتها، ومن هنا جاء اهتمام النقاد والباحثين في دراسة الزمن، إذ اصبحت القدرة على التلاعب فيه من اهم سمات النص الروائي المتميز[1]. فجاءت معالجته وفق نسقين طبقاً لنوع الرواية منذ الرواية التقليدية حتى الرواية الحديثة، ففي الرواية التقليدية يأتي نسقه خطياً يمكن تتبعه من نقطة زمنية معينة وينتهي في نقطة أُخرى، فيما جاءت معالجة الرواية الحديثة لتكسر تلك الخطية متخذة من التذبذب الزمني سمتها المميزة، بحسب ما يراه الآن روب غرييه[2].

تشغل دراسة الشكلانيين الروس أهمية كبرى في تناول الزمن الروائي، فقد ميز توماشفسكي بين زمنين هما: زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي، فحين تتعلق دراسة زمن المتن الحكائي بالاحداث والشخصيات - اذ تقابل القصة - فإن دراسة المبنى الحكائي تتعلق بدراسة طرائق سرد او عرض القصة _ وتكون هنا مقابلة للخطاب _[3]، توالت بعد ذلك الدراسات البنيوية التي انطلقت من ثنائية المتن الحكائي / المبنى الحكائي، منها دراسة رولان بارت التي يرى فيها ان لاوجود للزمن من دون نسق او نظام، مراعياً فيها نظام السببية، إذ يميز بين ثلاثة مستويات تشكل مستويات الوظائف والاحداث القصة فيما يشكل مستوى السرد الخطاب[4]. اما تودوروف في كتابه الشعرية فقد انطلق من التمييز الثنائي السابق المتن / المبنى في مقابلتها للقصة / الخطاب

---

(1) ينظر: اركان الرواية، أ.م.فورستر، ترجمة: موسى عاصي، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1994: 67.

(2) ينظر: نحو رواية جديدة، الان روب غرييه، تر: مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، د.ت: 137 .

(3) ينظر: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، 1982: 180.

(4) ينظر: طرائق تحليل السرد الادبي، مجموعة مقالات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992: 24.

محدداً الطبيعة الزمنية فيهما، فزمن القصة متعدد الابعاد فيما يأتي زمن الخطاب احادياً [1] . وكذا الحال عند جان ريكاردو فثمة تشابه بين تقسيماته وبين تقسيمات من سبقه[2]، الا ان الدراسة التي سجلت صدى واسعاً ودقة عالية في المعالجة الروائية للزمن هي دراسة جيرار جينيت (خطاب الحكاية) التي ميز فيها بين زمن القصة (المسرود) وزمن الخطاب (الحكاية) عبر علاقات ثلاثة هي الترتيب والديمومة والتواتر[3] .

اما ما يتعلق بأنماط الزمن في الادب، فلقد اقترح هانز ميرهوف بعدين لدراسته، يقترن الاول بالمفهوم الذاتي للزمن، فيما يقترن الثاني بالمفهوم الموضوعي له [4] وعلى اساس تلك الابعاد قدمت د. سيزا قاسم دراستها لانماط الزمن الروائي وفق نمطين [5]:

- الزمن الطبيعي: وهو الزمن الذي يمثل الخطوط العريضة والسقالات التي يبنى عليها النص الروائي .
- الزمن النفسي: وهو الزمن الذي يأتي ملتحماً بالشخصيات مكوناً نسيج النص.

ويتضح ان الزمن الطبيعي لديها يقابل الزمن الموضوعي عند ميرهوف، فيما يقابل الزمن النفسي الزمن الذاتي عنده، فالزمن الموضوعي هو الزمن الذي ينساب بأيقاع مطرد ولايرتبط بنشاط الإنسان فيه وشعوره بمرور الزمن كونه خصيصة من خصائص العالم الخارجي [6]، اذ يخضع في قياسه لتوقيتات او مؤشرات زمنية يمكن حسابه على وفقها، وينقسم هذا الزمن على نوعين [7]:

---

(1) ينظر: الشعرية: تزفيتان تودوروف، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1987: 48.

(2) ينظر: قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمها وعلق عليها: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والارشاد، دمشق، 1977: 250.

(3) ينظر: خطاب الحكاية: 46 -47.

(4) ينظر: الزمن في الادب، هانز ميرهوف، تر: اسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مطابع سجل العرب، القاهرة، 1972: 10-11.

(5) ينظر: بناء الرواية، دراسة مقارنة: 46 .

(6) ينظر: فكرة الزمان عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل، مراجعة شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، ع159، الكويت، 1992: 37.

(7) ينظر: بناء الرواية، دراسة مقارنة: 46 .

– الزمن التاريخي: وهو زمن (الوقائع التاريخية التي تقع في الحقبة الزمنية التي اختارها المؤلف اطاراً للرواية)[1]، وفي نصوصنا – قيد الدراسة- يمكننا ان نلاحظ ذلك الزمن الذي اتخذت النصوص الحكائية منه خلفية لاحداثها، ففي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) يشير الراوي إلى ذلك عبر عنونة زمن القص وتحديده في الفصل الخامس تحت عنوان (بغداد مطلع حزيران 1941) إذ يشير الزمن التاريخي إلى وقوع حادثة الفرهود والتي انتهت بمقتل زوجة شلومو الاولى اسمر[2]، وتؤشر رواية (نزولة وخيط الشيطان) زمناً تاريخياً في سردها عن احداث عام 1950 وهي سنة تشريع قانون اسقاط الجنسية العراقية عن ابناء الطائفة، اذ يصف الراوي ذلك الحدث رمزياً بالقول: (1950 وذاب صقيع بغداد، بعث مرة أُخرى نيسان طفلاً منبوذاً على هامش طريق مزدحم بالمارة .. كانوا يمرون جميعاً يبكي الطفل نيسان .. تطأ الاقدام الزمن والارض تطأ الاحداث الاقدام والاجسام، تطأ الاشياء جميعاً نيسان ..)[3]:

– الزمن الطبيعي (الكوني): وهو الزمن الذي يتمثل بالليل والنهار والاعوام والفصول، ويتجسد كذلك من خلال الدورات الطبيعية كالولادة والشيخوخة والموت [4].

وقد حفلت النصوص الروائية بهذا النوع. ففي رواية (فوة يادم) يعمد الراوي في مشهد الرواية الافتتاحي إلى تحديد زمن الخطاب بالاتكاء على الزمن الطبيعي فيقول: (الثالثة بعد الظهر من يوم اثنين بارد كالح، متشابكة في سقف الدنيا سحب الافكار لكنها لاتمطر..)[5]. وتكمن أهمية الزمن الطبيعي في تنظيم زمن الخطاب حين يحدد زمن القصة وكذلك سرعة النص التي يمكن معرفتها بعد انتهاء الرواية اذ يشير إلى استغراق الاحداث ساعة الا اربع دقائق[6].

---

(1) م.ن: 48 .

(2) ينظر: شلومو الكردي وانا والزمن: 45 .

(3) نزوله وخيط الشيطان: 381 . وينظر كذلك كأمثلة للزمن التاريخي، بيت في بغداد: 357، 411 . ايام العراق: 12، 194، 331 . يومان في حزيران: 59 . فريدة: 8، 150 . وداعاً بابل: 19، 42 . فيكتوريا: 59 .

(4) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994: 68.

(5) فوة يادم: 7.

(6) ينظر: م.ن: 54 . وكذلك الصفحات: 90، 155.

وتبرز أهمية الزمن الطبيعي في رواية (الرجس) حين يقدم الراوي وصفاً للحالة المؤلمة والقاسية التي عاناها اثر احتجازه في الزنزانة فيقول مصوراً تعذيبه في يوم بارد بعد ان هاجمه كلب: (وفي صباح اليوم التالي في وقت باكر جاءوا ثانية، وفتحوا باب الزنزانة .. وكان الجو في الخارج عتماً وعيون السماء تبكي بصمت وهم يتدثرون بمعاطفهم الواقية وانا بثيابي التي مزقها الكلب، كنت مكشوفاً للمطر وللصقيع البارد ..)[1]، فالراوي يتخذ من الزمن الطبيعي (الشتاء) صورة لتقديم الحال الجسدية والنفسية التي وصل اليها السجين، وتقديم معاناة السجناء على وجه العموم وهم يرضخون للتعذيب في تلك الاقبية، ولاسيما ان الرواية قد جاءت لتقدم البطل بوصفه انموذجاً لحالات الظلم والاضطهاد التي يزخر بها العالم البشري. وقد يأتي الزمن الطبيعي ليؤشر نهاية الحدث عبر الاشارة إلى معنى الفصل الذي يمثله، ففي رواية (فريدة) تقترن طبيعة علاقة سليم بفريدة واتقاد ذلك الحب بفصل الخريف، إذ يقول الراوي مؤشراً الزمن الطبيعي .. (.. وقفت في الشرفة تستقبل نسيم الخريف الناعم المفعم برائحة الشتاء المقبل، سمعت صوت باب القبو يفتح ثم احست بذراعي سليم يطوقانها من خلف ..)[2]. وتؤشر رواية (فيكتوريا) مواقف كثيرة ضمها الزمن الطبيعي منها الاشارة إلى حالات الولادة التي حدثت في العائلة في اشارة إلى تعاقب الاجيال بتعاقب تلك الولادات، فلقد (ولدت مريم بنتاً في مستهل الشتاء، وفي عيد الانوار انجبت نجية ولداً ..)[3] .

وعلى وجه العموم يمكننا ملاحظة ان الزمن الطبيعي بنوعيه يخضع لمؤشرات زمنية تمكننا من احتسابه.

الزمن النفسي (الذاتي)[*] :

---

(1) الرجس: 122.

(2) فريدة: 179.

(3) فيكتوريا: 268.

(*) يمكننا عّد نماذجه خير مثال لطول الزمن السردي الذي هيمنت فيه تقنيات الابطاء على ما سنعرضها لاحقاً.

وهـو الـزمن الـذي يـرتبط بطبيعـة احسـاس الشخصـية بمـرور الـزمن لا الـزمن نفسه[1]، فهو زمن شعوري في طبيعته سيكولوجي في ترتيبه [2]، وهـو علـى العكس تماماً من الزمن الموضوعي اذ لايخضع لمعايير قياس ذلك الـزمن[3]، لـذلك يطلق عليه بـالزمن الداخلي ايضاً، واذا كان الزمن الخارجي يأتي مرتبطاً بمؤشرات زمنية، فإن الزمن الذاتي تتحقق زمنيته عبر ارتباطه بالشخصية فلا يكتسب معناه الا من خلالها[4].

وتكشف النصوص على نحو صريح عن الزمن النفسي يمكن بيان اثرها في عملية السرد، فمن امثلة ذلك ما نجده في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) حين يصرح الراوي بمعايشة احداث الماضي التي لاتزال تبعث حية في ذاكرته ويعيش آلامها بكل اللحظات فيقول مستذكراً حادثة مقتل زوجته الثانية استير وطفليهما: (لقد عشت اللحظات ومازلت اعيشها كعشرات وكمئات اللحظات والساعات التي لم تمت ولم تتحول إلى مجرد ذكريات تروى، بل هي مواقف استحضرها فتبعث في الحال حية تتنفس وتحشرني في اعماقها، وإذا بالماضي يغدو حاضراً بكل دقائقه واحاسيسه وافكاره والآمه وعذابه .. وها أنذا اعيش ساعة البستان مرة تلو مرة ..)[5]. إذ يبدو واضحاً اثر الزمن النفسي في بنية النص فالراوي وعبر تقنية الاسترجاع، عبر عن إحساس الشخصية بالزمن فضلا عن ذلك فإن الزمن النفسي يؤكد علاقة الزمن بالذاكرة بوصف الاخيرة مشروع إستعادة الماضي وتنظيمه .[*] وفي رواية (فوة يادم) يهيمن الزمن النفسي بطوله معطلا السرد، ربما بسبب من محاولة الراوي في التركيز على الثيمة الرئيسة في الرواية وهي ضياع الحقيقة والمنطق الذي يحكم الاشياء والذي تمثل في اختفاء سفاني، اذ يتوقف الزمن مع الشخصيات الرئيسة ويلفظهم خارجه، وهو ما صرح به الراوي في الفصل ماقبل الاخير من الرواية، حين تيقنوا من اختفاء سفاني إلى الابد، فيقول بعد ان استغرقت عملية انتظاره ساعة في دكان خليف: ؟؟؟؟؟؟

---

(1) ينظر: بناء الرواية، دراسة مقارنة: 45.

(2) ينظر: فكرة الزمان عبر التاريخ: 42 .

(3) ينظر: الزمن والرواية، أ.أ مندولا، مراجعة: احسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997: 135.

(4) ينظر: بناء الرواية، دراسة مقارنة: 73.

(5) رواية شلومو الكردي وانا والزمن: 301.

(*) وهو ما سنبحثه لاحقاً في خصوصية علاقة الذاكرة بالزمن .

(وكانت الساعة بالضبط الرابعة الا ثلاث دقائق .. ولكن لا أهمية للزمن بعد الان!..)[1]، فالدقائق الثلاث توازي الشخصيات الثلاث الذين لفظهم الزمن خارجاً وتوقفوا عند تلك اللحظة، كما يأتي تصريح الراوي بتذبذب الزمن النفسي للشخصيات بين الماضي والمستقبل اثر معايشتهم تجربة غيبية ابعدت الحاضر وجعلته منفياً في حياتهم إذ (كان في دكان خليف الجايجي، نفر مسروقون يحياهم الوقت في خلسة وينسونه، وبغير تطابق معه ينفلتون لكي يحيوا غيره .. ويعودون اليه في جزء من لحظة خاطفة باحثة متسائلة عن شيء منقذ مفقود .. هناك اسقط الماضي مزلاجه .. وهناك اجتمع المستقبل..)[2]، مما يعني توقف الزمن عند هذه اللحظة يؤدي إلى العزل عن العالم الخارجي ومن ثم عن الزمن، اي بقاؤهم في حال توقف فيه التغير، فالتغير هنا يحدث في العالم الخارجي، فيما تتأرجح الشخصيات عند تلك اللحظة تتوقف فيها في نهاية المطاف[3] .

ويرتبط طول الزمن النفسي بطبيعة التجربة القاسية التي تعيشها الشخصية بسبب العزلة والانقطاع ومعاناة الآم التعذيب الامر الذي جعل الراوي في رواية (الرجس) يجسد اللحظات التي تمر عليه وهو في زنزانته بالقطرات قائلاً: (.. والقطرات كثيفة لزجة وثقيلة، تتابع في بطء مثل قطرات من شهد تفل مصنوع من صبر او علقم، وانا في قرفصة متحجرة لاتتغير، مستتر رأسي داخل فرجة ساقي غائبة افكاري او كامنة داخل المحارة ..)[4] .

واذا كانت لحظات التعذيب والمعاناة في الزنزانة هي السبب الرئيس في ثقل الزمن النفسي وبطئه، فقد كانت معاناة شخصية عزيز غاوي في رواية (نزوله وخيط الشيطان) ناتجة بسبب من حبه للراقصة سليمة التي جعلت اسمها يكتب بلحظات وكأنها تمر دهوراً على عزيز حين عرض خطه امام جلال الخطاط ليبدي رأيه فيه، إذ مرت (لحظة صمت حذر نزع فيها إلى نسيان ذاتية تمتد دهوراً وتعانق كل احاسيسه، الا ان "سليمة"

---

(1) فوة يادم: 154.

(2) م. ن: 102 .

(3) ينظر: فوة يادم: 160.

(4) الرجس: 114.

كانت بيد الخطاط وانجابت الرغبة المهزومة، سليمة بين يدي الخطاط، في لحظة صمت حذر، رقية متناقضة معجزة ..)[1]، فالراوي يعمد إلى اظهار الحالة النفسية للشخصية بشعورها بطول الزمن وثقله إذ يأتي تصوير عالم الشخصية الداخلي من خلال احساسها بزمنها النفسي الذي انعكس على حركة السرد فجاء بطيئاً.

تتجلى طبيعة الاحساس بمرور الزمن – ولاسيما في النصوص قيد الدراسة – عبر تداعيات الذاكرة بوصف الاخيرة (الملكة التي تقوم بترتيب خبراتنا في الزمان الماضي)[2]، وعلى هذا فإن استدعاء الذاكرة هو زمن نفسي فـ (لولا الذاكرة لاستحال علينا ادراك الزمن، ولذا تبقى الذاكرة مسؤولة فعلية عن التدفق الزمني..)[3]، ولذلك عمدنا إلى دراسة علاقة الزمن بالذاكرة منطلقين من الاساس الذي اعتمدناه في تصنيفات تلك الروايات بعدّها سروداً استعادية، تعتمد في الاساس على عمل الذاكرة، إذ وجدنا الذاكرة هنا تمثل مفصلاً هاماً في بنية الزمن الروائي تمثلت في محاولة الروائيين اقامة التوازن بين الازمنة المستدعاة وبين الازمنة المعيشة سردياً، بمعنى اخر محاولتهم ادراك الزمن نفسياً وفنياً عبر اقامة ذلك التوازن بين الذاكرة بعدّها (الصورة الغائبة) والتذكر بوصفه الانفعال والتأثر بحسب مايراه افلاطون [4]، ونعني التأثر الحاضر بتلك التجربة ممثلاً عندهم بالفعل الكتابي أي كيفية التصوير فنياً، وهو بشكل آخر اقامة توازن بين الزمن الموضوعي والزمن الذاتي الذي شرع عندهم على وجه العموم ظهور زمنين في كل رواية هي :

- زمن خطي ← وهو زمن الحكاية الاولى، وهو زمن السرد الاول .
- زمن موازٍ ← زمن الحكايات التي احالتها التشظيات الزمنية الأُخرى .

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 306 .

(2) فكرة الزمان عبر التاريخ: 42.

(3) الزمن، ابعاده، بنيته، د. عبد اللطيف الصديقي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الحمراء، ط1، 1999: 48.

(4) ينظر: مقاربة فنو منولوجية لعلاقة الذاكرة بالزمان، يوسف اشلحي، مقال من شبكة المعلومات (www.ebn-khaldoun.com)

واذا كان الزمن الاول يجري مستقر الاتجاه إلى الامام فإن الزمن الثاني غير مستقر الاتجاه فقد يعود إلى الخلف او يقفز إلى الامام (ونعني به المستقبل وليس الحاضر)، لانه في صورته الاولى زمن نفسي ولايمكن ان يتحدد في نقطة جريان واحدة، ولما كانت الذاكرة – إلى حد ما وبحسب افلاطون- تعني البحث في (اشكالية حضور شيء غائب)[1]، فقد جاءت تلك الذاكرة او الصورة مقولبة في اطارها العام لدى كل الروائيين، بمعنى اخر جاءت صورة نمطية في كل النصوص.

ويمكننا مقاربة الذاكرة بزمن القصة، وزمن التذكر بزمن الحكي اذا ماعددنا العلاقة بين الذاكرة والتذكر علاقة غياب وحضور – بحسب افلاطون- على اننا لانعني بذلك المقاربة التفكيكية على وجه الدقة وانما هي محاولة تذكر صورة غائبة عبر صورة موازية حاضرة تتم عبر فعل التذكر ونعني بها تحديداً (الكتابة) . ويمكننا توضيح ذلك عبر الشكل الآتي :

	العلاقة	الممارسة
الذاكرة (الصورة)	غياب	الاحساس والتأثر
التذكر (الصورة الموازية)	حضور	الكتابة عن ذلك الاحساس والتأثر

ويرجع استدعاء الذاكرة وتوظيفها في تلك النصوص إلى محاولة الروائيين من أبناء الطائفة اقامة التناسب بين ما هو فكري وما هو فني في المعالجة الزمنية وقدرة الربط بين البعدين في محاولة استعادة زمن مفقود في صوغٍ يتناسب وأهمية ذلك الزمن عندهم، فقد يعود البعد الفكري ربما بسبب من النظرة الايجابية للماضي والتي جعلتهم يواجهون حاضرهم المعيش عبر الكتابة عن زمن انقضى، مثل بعداً ايحائياً يحاولون فيه خلق افق إنساني ومرتكز تتكئ عليه شخصيات النصوص [2]، ولاسيما حين تكون تلك الشخصيات قد وعت ذاتها وحددت وجودها في ذلك الامتزاج الروحي مع المكان الأم. وهو ما دعاها إلى العزف على اوتار الذاكرة وبعثها من جديد عبر ذلك الحنين حتى لو كانت الذاكرة متعبة محملة بالجراح، ومن هنا يكشف لنا (تحليل التمثيلات الادبية للذاكرة في اطارها

(1) ينظر: مقاربة فنو منولوجية لعلاقة الذاكرة بالزمان، م. س.

(2) ينظر: مضمرات النص والخطاب: 247.

الاجتماعي لدى جماعة او ثقافة او مجتمع ما عن كيفية تشكيل الماضي وطرق بنائه بوجه خاص وتمنحنا صورة عن طبيعة العلاقات وآليات تفاعلها بين الانساق الثقافية واشكال تمثيلها بوجه عام) [1]، وعلى هذا يمكننا بحث العلاقة بين الذاكرة والزمن وفق محاور ثلاثة هي[2]:

1)ذاكرة انتقاد الماضي بوعي الحاضر: ويعني إعادة كتابة الوقائع التاريخية (الزمنية) وفق رؤية جديدة أو مغايرة، ومن ثم فإن هذه الإعادة قد تفضي إلى إماطة اللثام عن كثير من الحقائق المغيبة أو المسكوت عنها، الذي تمثل على المستوى الجمعي بالنسبة لهم كطائفة تعرضت للاضطهاد على مر العصور، وهذا ما تؤشره نصوص سمير نقاش في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) ونصوص رباعية اسحاق بار – موشيه ورواية (وداعاً بابل) لنعيم قطان، اذ يلخص الراوي في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) ذلك بالقول (الخطر قادم من الشرق، الخطر قادم من الشمال .. ما ابعدنا نحن عن الطمأنينة .. نتوغل عميقاً في غياهب المجهول في يوم مشهود يوم اقتلعت فيه جذورنا من ترابها، كنا جماعة قد صمدت في كل الاهوال، فجت تيارات النار والموت ..).[3] اما على مستوى الانتماء، فلقد انتقدت الذاكرة تغير الاحوال وتحول الالفة والاخوة إلى مشاعر عداء وحقد وهو ما اشرته رواية (نزوله وخيط الشيطان) حين يتحسر يعقوب ابن عمام على تغير علاقته بصديقه علوان الذي اتهم كل ابناء الطائفة بالخيانة، فيقول عبر المونولوج الداخلي (ماذا اقول لعلوان شقيق العمر الفاني؟ .. "مثلك .. م غزر بعينك الخبز والملح والخوه من احنا جهال وحفاي ونركض بالطرف" أأقول لعلوان .. "يجي يوم وينعرف الخان منلما خان") [4] .

2)ذاكرة انتقاد الحاضر بعين الماضي: وهي الذاكرة التي يكون الماضي فيها شاهداً على الآم الحاضر، وتكون الغاية من استدعاء ذلك الماضي هي كشف المجريات الاليمة للزمن الحاضر. وفي النصوص – قيد الدراسة- يسجل تهميش المكان الذي فرض على

---

(1) تمثيل الماضي بين الذاكرة والتاريخ والتخيل، د. عبد الستار جبر، مجلة الاقلام، ع 4، سنة 2011: 49.

(2) ينظر: دلالة الذاكرة في النص الروائي – قراءة في علامية الزمن الماضي -، علاء جبر محمد، مجلة الموقف الادبي، اتحاد الكتاب بدمشق، ع 375، السنة 32، تموز 2002: 54 – 55.

(3) شلومو الكردي وانا والزمن: 359 .

(4) نزوله وخيط الشيطان: 399.

الروائيين، بوصفه حاضراً ملموساً وتغيبه، رفضاً واضحاً لانه يمثل زمناً مرفوضاً كذلك، بمعنى ان ما يسجله مجمل الخطاب الروائي لأبناء الطائفة هو تهميش المنفى بوصفه حاضراً كتابياً، إذ إن المكان باهت الصفات والملامح يكتفون فيه بالاشارة إلى الاسماء في محاولة تأكيد الانتقالات الزمنية وتوضيحها للقارئ ليس الا، وقد سبق وان اشرنا إلى هذا في مبحث تأكيد الهوية الوطنية(*)، إذ تكاد تتفق أغلب النصوص على الاكتفاء بأسماء مدن في "اسرائيل" دون الاشارة إلى ملامحها ومعماريتها. فعلى سبيل المثال تكتفي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) بالاشارة إلى مدينة (رامات غان) التي يطلق عليها (رامات بغداد) لان معظم ساكنيها من العراقيين، وكذلك تشير رواية فيكتوريا إلى تلك المدينة فيما تكاد تنعدم تلك المدن في الرباعية العراقية وروايتي (وداعاً بابل) و(فريدة).

3)ذاكرة انتقاد الماضي والحاضر بعين المستقبل: وهي الذاكرة التي يتم فيها استدعاء مرحلتين زمنيتين هما الماضي والحاضر ومحاولة تجاوزهما بمرحلة ثالثة هي المستقبل، وقد يكون الاول من متطلبات النص الجديد، وقد تمثلتها النصوص عبر موضعين :

الاول: انتقاد الماضي والحاضر بما املته تجربة الضياع والتشرد، كما اشارت إلى ذلك رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) اذ تلخص في نهايتها تلك الذاكرة بالقول (تمضي القافلة في درب ستغرب شمسه بعد قليل .. وها بالليل يلقي على الدنيا لون غراب .. مجموعة قد فقدت هويتها تطوي ارض الاباء حثيثاً يبتلعها الليل، وعما قليل ستبتلعها اراضي دولة أُخرى غريبة لتغدو مجموعة مهاجرين، لاجئين، مساكين !)[1]، كما يؤكد الراوي ذلك في موضع اخر حين يتذكر الأحداث المأساوية التي مرت بها الطائفة على مر التاريخ، حين تيقنوا من وقوع الحرب واقترابها من صبلاخ، فيقول مقتنعاً بما سيحصل، مخاطباً زوجته اسمر (..ايماني لحسن الحظ لم يتزعزع، تذكرت الطوفان وغربة بني اسرائيل في مصر، وخراب الهيكل الاول، وخراب الهيكل الثاني وسبي آشور وسبي نبوخذ نصر، فقلت لأسمر: هذه مشيئة ربي وربك..)[2] اما الموضع الثاني فلقد تمثل في بريق

(*) ينظر: تأكيد الهوية الوطنية.

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 360.

(2) م.ن: 161 .

الأمل الذي ختم به اسحاق بار – موشيه الجزء الاول من رباعيته حينما اكد بأن المستقبل قد يكون واعد بحوار بين المتنازعين ولو كان على الامد الطويل فيقول بوصفه عراقياً ورحُل إلى "اسرائيل" (.. ان المستقبل هو للعلاقات الطيبة بين شعب اسرائيل .. وبين الشعوب السامية المحيطة .. مهما امتد الوقت ومهما طالت عملية الفهم هذه..)[1].

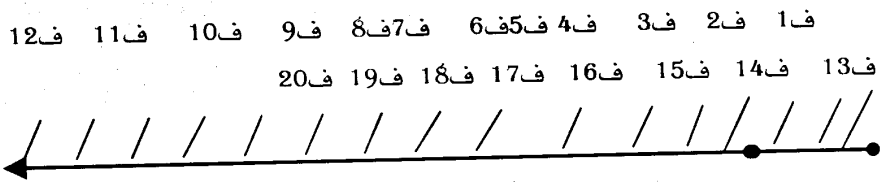
يمكننا القول ان استدعاء الذاكرة، وان لم يكن اسلوباً جديداً ميز روائيي الطائفة بوصفه اسلوباً عالمياً عمد اليه كبار الروائيين وفي مقدمتهم وليم فوكنر الذي نظر إلى الحاضر بوصفه زمناً متلاشيا بالماضي، وما استدعاء الاخير الا لكي يضغط على الحاضر – [2] فإنه جاء ليوثق سيرة طائفة او يعيد كتابة تاريخها عن طريق الرواية لما تتيحه من قدرة على إستيعاب التاريخ وان كانت بشكل فني . ويأتي توظيف البعد الفني باستدعاء الذاكرة في النصوص محاولة الروائيين اللعب بالزمن واستدراج القارئ إلى شبكة التشظيات الزمنية التي اعتمدتها روايات افادت من تقنيات تيار الوعي، ونقصد هنا على وجه الخصوص روايات (الرجس) و(عورة الملائكة) و(فيكتوريا) والرباعية، ويبدو ان التدفق الزمني في السرد عندهم جاء بدافع توثيق أكبر قدر ممكن من الأحداث التاريخية واسقاطه عبر تلك التشظيات، التي عكست صفة التذبذب الزمني، سواء على مستوى الفصول ام الفقرات النصية، ولما كان لكل رواية بنائها الزمني الخاص في بنية الزمن فلقد تمثلت صفة التذبذب الزمني في بعض الروايات على مستوى التمفصلات الزمنية الكبرى، كما هو الحال في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) ورواية (فيكتوريا) والرباعية فيما تمثلت هذه الصفة في باقي الروايات على مستوى التمفصلات الزمنية الصغرى (اي الفقرات النصية)، ويمكننا تمثلها وفق الشكل الاتي الذي يوضح التذبذب الزمني في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن).

(ماضٍ) (ماضٍ بعيد)

---

(3) الخروج من العراق: 597 .

(4) دراسات في الرواية الامريكية المعاصرة، تأليف مجموعة من النقاد، ترجمة وتحرير: عنيد ثنوان رستم، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989: 58 .



الحاضر 1919 1924 1930 1941 1951 1961 حاضر سردي 1985

1914 – 1918

السردي

{ يبدأ 1985 } { } {

يعود إلى الاعوام الماضية يعود إلى احداث الحرب العالمية الاولى في صبلاخ

ويبدو واضحاً ان الاسترجاعات قد غطت احداث (18) فصلا فيما اكتفى الحاضر السردي بفصلين فقط، كما اننا نجد الماضي عنده يقدم بنوعين: الماضي القريب إلى حد ما والماضي البعيد . اما رواية (فيكتوريا) فلقد غطت احداث (24) فصلاً، الخمسة عشر الاولى منها في استذكار محاولة انتحارها متداخلة مع استرجاعات الطفولة في الحوش، فيما غطت احداث الفصول التسعة المتبقية حياتها مع رفائيل حين انتقلت إلى بيت جديد، وما تبرزه الرواية هو انعدام فصل خاص بالحاضر السردي الذي يفترض ان ينطلق من لحظة رجوع فيكتوريا إلى البيت بعد دفن رفائيل وبداية استذكارها لحياتها معه وهي تسرد كل ذلك لأبنها البير، وتؤشر الرواية زمن الخطاب في الفصل الحادي والعشرين في اشارة بفقرة نصية إلى الحاضر السردي وهو عودتهم من المقبرة ولاتؤشر الرواية عدا هذا الموضع موضعاً اخر للحاضر السردي كما يبينه الشكل الآتي:

ف١ ذهابها للجسر للانتحار بعد سفر رفائيل لعلاج بلبنان

ف٢ سرد احداث الجسر بموازاة حياتها بالعائلة وحبها ومريم رفائيل

ف٣ سرد احداث الجسر والورقة النورانية

ف٤ سرد احداث الجسر بموازاة وصف بيت العائلة

ف٥ الاشارة لفيضانات وعلاقة عبد الله نونو ببنته

ف٦ حصول الفيضان وخروجهم من البيت ١٩١٧

ف٧ وصف الحركة فوق الجسر بموازاة قرار عودتها والاسترجاع لعودتهم للبيت بعد الفيضان

ف٨ حلم نجية بعد ٣ اشهر من الفيضان وتفسيره بالحرب

ف٩ الاشارة للتجنيد ابان الاحتلال العثماني ورجوع الياهو من الخدمة وخلاصه

ف١٠ سرد عن احداث الجسر ومحاولة رجل التحرش بفكتوريا بموازاة سردها قرار رفائيل السفر للعلاج

بموازة سرد عن حوش العائلة

ف١١ موت الجدة ميخان

ف١٢ وصف اماكن عودتها من الجسر بموازاة استذكارها خطوبة مريم

ف١٣ مرورها بشارع السينما التي احرقت حين ذهبوا بموازاة استرجاعها زواجها برفائيل

ف١٤ انجابها ابنتين وموت عبدالله نونو وبهدا عم فكتوريا والاشارة لموت مريم بسرطان بعد ٦٠ عام ومغادرتهم العراق

ف١٥ انتقالها للبيت الجديد بعد سنة وقرار رفائيل السفر للبنان والعودة لبيت ابيها وعملها عند معتوق نونو وموت سوزان

ف١٦ البيت في رامات غان وحالهم بالمعيراة

ف١٧ مجي مبعوث الوكالة اليهوديةوولادة ابنها البير

ف١٨ رجوع رفائيل من لبنان

ف١٩ موت عزيزة والده رفائيل بمبعوث فضل الحمائي للسفر معه للعلاج

ف٢٠ رجوع رفائيل من السفر وعرض حنا نونو المشاركة مع ابنها الياس وخطبة الاخير لنعيمة عشيقة رفائيل

ف٢١ زواج الياس ونعيمة واغتصاب كيمستين والاشارة الوحيدة للحضر السردي عن موت رفائيل

ف٢٢ وفاة كيمستين وحمل نعيمة بطفل رفائيل

ف٢٣ سرد فكتوريا لطبيعة علاقة رفائيل بنعيمة وهروب الاخيرة لفلسطين ومرض رفائيل وحياة نعيمة وجنازتها في فلسطين

ف٢٤ وفاة رفائيل في المؤسسة الصحية في فلسطين

ومما تجدر الاشارة اليه ان ثمة صعوبة في ترتيب وحدات الخطاب مقابلاً لوحدات القصة لانه يحتوي زمنين كلاهما ذاكري، كما ان الزمن المؤشر هنا هو زمن نفسي يتم ادراكه عبر وعي فيكتوريا، ولم تتم الاشارة إلى الازمنة الخارجية بدقة عدا حوادث السنوات منها فيضان دجلة في العام 1917 وايام التجنيد في الاحتلال العثماني، وفيما يتعلق بالزمنين الذاكريين فإنهما تمثلا في استرجاعها محاولة الانتحار من اعلى الجسر ليأتي السرد هنا موازياً لسرد زمن ذاكري آخر هو ذكرياتها في بيت العائلة (الحوش) منذ طفولتها حتى زواجها برفائيل .

وفي الرباعية العراقية يمكننا ان نلاحظ التداخل الواضح بين الزمنين الذاتي والموضوعي في طبيعة سردها الروائي وصعوبة الفصل بينهما، ذلك ان انعكاس حادثة الفرهود وقانون اسقاط الجنسية والترحيل القسري وحياة المنفى، قد تركت بصمتها الواضحة في تغيير طبيعة التفكير لديهم حتى انعكس على طبيعة كتاباتهم ونظرة سريعة لفصول الروايات تجعلنا نميز بوضوح ذلك التداخل بين الذاتي والموضوعي حتى بات من المتعذر الفصل بينهما، إذ يتوحد الذاتي بالموضوعي في نهاية كل جزء من اجزاء الرباعية، ولما كانت اجزاء الرباعية تغطي ما يقارب (1559) صفحة من القطع الطويل، فلقد كان من الصعوبة بمكان عمل جدول ذلك التداخل نظراً لكثرة فصول كل جزء، فالجزء الاول (الخروج من العراق) جاء سرده في (124) فصلاً، إذ سردت بأسلوب اللوحات القصصية فكل فصل قائم بذاته، ويبدو ان كثرة المعلومات التي حاول الروائي عرضها والصورة التي اراد ايصالها للقراء هي التي فرضت هذا الكم من الفصول وطبيعة كتابتها، وينسحب ذلك الاسلوب السردي على بقية الاجزاء إذ غطت رواية (بيت في بغداد) احداث عبر (70) فصل، فيما غطت رواية (ايام العراق) احداث (72) فصلاً . فيما اكتفت رواية (يومان في حزيران) بتغطية الأحداث عبر (38) فصلاً، وماتؤشره هذه الرواية على وجه الخصوص ان فيها قفزاً زمنياً واضحاً، فالرباعية تؤرخ للمدة من (1936- 1951) يسرده راوٍ بمراحل عمرية مختلفة، لذا يمكن ملاحظة التذبذب الزمني في اختيار عمر الراوي، فالجزء الاول يروى من وجهة نظر شاب تغطي الرواية فيه الاحداث (1945- 1950)، فيما يروى الجزء الثاني من وجهة نظر طفل تغطي الرواية فيه الاحداث من ذكريات الطفولة حتى العام 1936 إبان وقوع انقلاب الفريق بكر صدقي، فيما يروى

الجزء الثاني من وجهة نظر شاب مراهق تغطي الاحداث من (1936- 1945) فيما تكتفي رواية (يومان في حزيران) وهي الجزء الاخير من الرباعية بتغطية احداث الفرهود عام 1941، والقفز الذي كنا قد اشرنا اليه ان الرواية انتهت في فصلها السابع والثلاثين بتأدية الامتحانات والعودة إلى المدارس بعد احداث الفرهود، فيما يقفز الفصل الثامن والثلاثون ليتحدث عن الفرهود الثالث – بحسب مايصفه الروائي - الذي وقع في العراق في العام 2003، ولما كان هذا الجزء قد كتب في الايام الاخيرة لوفاة الروائي الذي كان في نهايات العام 2003 فيبدو ان الروائي كان مأخوذاً بتلك الاحداث التي تلت الاحتلال حتى اضافها إلى هذا الجزء كي يؤكد مقولة ان التاريخ يعيد نفسه التي ثبتها في نهاية الفصل. وما يهمنا هنا هو المعالجة الفنية لبنية الزمن، وبالعودة إلى التمازج بين الذاتي والموضوعي وصعوبة الفصل بينهما، نشير إلى نهاية الاجزاء الاربعة التي يندمج فيها الزمنان :

- الخروج من العراق تهجير ابناء الطائفة وترحيلهم القسري ومضايقات الحكومة لهم آنذاك منعكساً على طبيعة احساسه بالمكان الجديد .

- بيت في بغداد اثر الانقلاب الحكومي مقابلاً لاحساس ابناء الطائفة بفقدانهم الامان في بيوتهم.

- ايام العراقالاعلانات النازية في حرب المانيا على بريطانيا مقابلاً لانتقال الراوي إلى المدرسة المتوسطة المركزية .

- يومان في حزيرانانتهاء احداث الفرهود والعودة إلى المدارس لتأدية الامتحانات بعد اليقين الثابت بفقدان الامن التام .

وقد اقترح الناقد د. محمود عباسي في مقدمته النقدية لرواية (ايام العراق) ان يكون الترتيب الزمني للرباعية متسلسلا بحسب الجريان الزمني للأحداث التاريخية على النحو الآتي [1]:

---

(1) ينظر: المقدمة النقدية لرواية (ايام العراق): ايام العراق بين في بيت بغداد والخروج من العراق، د محمود عباسي: 7.

- بيت في بغداد (الطفولة - 1936).

- ايام العراق (1936 - 1940).

- يومان في حزيران (1941 - 1945).

- الخروج من العراق (1945 - 1950).

ومما تجدر الاشارة اليه ان رواية (يومان في حزيران) لم تكن قد صدرت حين اقترح الناقد ذلك الترتيب وانما عمدنا نحن إلى اضافتها بحسب ترتيب الاحداث التاريخية التي غطتها .

اما على مستوى التمفصلات الزمنية الصغرى، فلقد سجلت رواية (عورة الملائكة) ذلك التذبذب كصفة ملازمة ومهيمنة فيها، فالرواية ينتظمها زمنان الحاضر السردي (الزمن الخطي) وهو سفر الراوي إلى لندن، يسير بالتوازي مع الزمن الذاكري في استذكار الراوي كل محطات حياته، إذ يتشظى لكونه وليد تقنية التداعي لذلك نجد غلبة القطوعات في الزمن . ومن امثلة ذلك ما يسرده الراوي وهو في طريقه إلى ختم جوازه للسماح له بالخروج عن علاقته بيهوديث وصديقه ابراهيم السرهنكي، فالحاضر السردي يبدأ لحظة وقوفه في الطابور لختم جوازه تتقدمه امرأة ثم يسترجع عن صديقه ابراهيم ويستبق في علاقة الاخير بيهوديث، تتخللها قطوعات عدة، وعلى وجه العموم، يمكننا ترتيب وحدات الخطاب وفق الشكل الآتي [1]:

أ - وقوفه في الطابور .

ب - استرجاعه بداية تعرفه وابراهيم على يهوديث.

جـ - استباقه بالاشارة بانضمام يهوديث لحاشية ابراهيم.

أ - وقوفه في الطابور .

د - تعليقه على الملائكة.

---

(1) ينظر: عورة الملائكة: 58 .

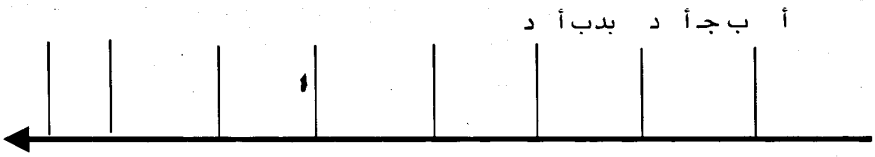
ب - استرجاع حادثة لقاء يهوديث .

د - تعليقه على ابراهيم .

ب - استرجاع حادثة اصلاح حنفية يهوديث .

أ - ختم جوازه .

د - تعليقه على الملائكة .



وتعكس تقنية التذبذب الزمني وتوظيفها بهذه الكثافة على القدرة العالية في التلاعب بالازمنة وهو ما يشكل اسلوباً تجريبياً في صياغة الرواية، ولما كانت الرواية كلها تسرد بشكل خطاب يوجهه الراوي لأستاذه - المخاطب الوهمي - د . نويمان وهو في طريقه إلى لندن، فيمكننا عّد ذلك الاسلوب مع اندراجه تحت المنولوج الداخلي اسلوباً تجريبياً لأن الزمان فيه (زمان جزئي لايدعي لنفسه اكتمالاً نهائياً ويستطيع ان يسمح بعكس اتجاه الزمن وتداخل الازمنة)[1]، وما يؤشر في رواية (عورة الملائكة) في خصوصية التذبذب الزمني هي تلك الكثافة في الاسترجاعات وتوليداتها فحين تُستدعى شخصية يُستدعى زمنها الخاص، فيسرد الراوي عنها على حين يتم تعليق الزمن الخطي - الزمن الاول وهو ما اصطلحنا عليه بالحاضر السردي- وقد تحيل ازمنة تلك الشخصية إلى ازمنة أُخرى تعلق بدورها المستوى الثاني ليتفرع إلى مستوى ثالث وهو ما أبرزه النص

(1) اشكالية الزمن الروائي، د . صالح ولعة، مجلة الموقف الادبي، اتحاد الكتاب بدمشق، ع375، السنة 32، تموز2002: 28.

السابق، إذ احال استرجاع الراوي عن ابراهيم السرهنكي استرجاعاً عن يهوديث التي بدورها ستحيل الراوي على استرجاع آخر عن اليوم الاول للقائهما، وماتجدر الاشارة اليه هنا ان كل تلك الاسترجاعات تتم عبر تداعيات لاوعي البطل دون ان يوحي بكلمة (تذكرت)، وانما ترك لا وعيه يسجل ماتراه الذاكرة حتى اختلطت الازمنة وعادت به إلى ازمنة ماضية .

وينسحب ذلك ايضاً على رواية (فوة يادم) اذ يظهر التذبذب الزمني بين الحاضر السردي والاسترجاعات صفة مهيمنة في سرد الراوي عن الشخصيات وهي تنتظر في ساعة زمنية واحدة – تكون هي مدة الحكاية – مجيء سفاني / المُخلص، ومانود الاشارة اليه ان الاسترجاعات تأتي متعلقة بالشخصية، فيما تقترن الاستباقات بتعليق الراوي العليم الذي يوجه القارئ إلى مجريات الاحداث القادمة وهي تسترجع رويداً رويداً عبر لا وعيٰ الشخصية، فيما يقابلها اشارات الراوي التي تعمل على شد ذهن القارئ وتشوقه في معرفة نهاية الحدث فبطء الزمن النفسي وثقله يقابله ثقل الحدث المنتظر الذي ستواجهه الشخصية والقارئ، ولما كانت الرواية في مشهدها الافتتاحي تبدأ حين جاء الثلاثة يبحثون عن سفاني بعد مرورهم بالتجارب الغيبية فإن السرد يأخذ سيره الزمني في خطين، يتعلق الاول بأحداث انتظار سفاني في القهوة، ويتعلق الثاني بالاسترجاعات التي ندركها عبر وعي تلك الشخصيات لذلك نجدنا ازاء زمنين ايضاً، زمن الحاضر السردي / الانتظار / الزمن الذاكري / استرجاعات التجارب الغيبية، ويمكننا ملاحظة ذلك من خلال ترتيب الوحدات وفق المخطط الآتي [1]

أ – تذكر متانة نصائح سفاني وحلمه بخاتون .

أ – تذكر بابا ليوي نداء البطة الاثورية .

ب – اشارة الراوي للاحداث المستقبلية .

أ – تذكر حجي حمزة عن حادثة تكليم الموتى.

جـ تعليق الراوي عن حيرة الشخصيات الثلاثة .

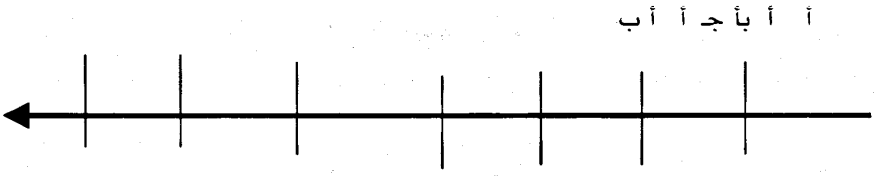
---

(1) ينظر: فوة يادم: 85 – 87 .

أ – تذكر خليف خلافه مع شقيقه سفاني .

أ – تذكر حجي حمزة صفات معلم يعكوب.

ب – استباق عن حال حجي حمزة في الايام القادمة.



استرجاع استرجاع استباق استرجاع وقفةاسترجاع استرجاع استباق

اما في رواية (الرجس) التي يبدأ مشهدها الافتتاحي من لحظة ايداع (الراوي وقريبه) السجن ليحبسا في القبو / السرداب، فيتمثل زمن الحاضر السردي بمجريات لحظة الاعتقال والمحكمة والسجن، فيما يتمثل الزمن الذاكري بالاسترجاعات ذات المديين البعيد والقريب، والتي تسير بالتوازي مع زمن الحاضر السردي وهو الترتيب العام الذي تبنته الرواية في بنية الزمن، وماتجدر الاشارة اليه هنا ان كثرة الوقفات في تعليق الراوي واحالاته حالت دون امكاننا الاستشهاد بالنص كاملاً، فعلى سبيل المثال غطى زمن التحقيق ممثلاً للحاضر السردي واسترجاعات الراوي ممثلة للزمن الذاكري مايقارب الـ(14) صفحة، وقد أكد الراوي ذلك التداخل والخلط الحاصل بين الازمنة في تعليقه على سؤال الضابط قائلاً (الماضي يزاحم الحاضر، ماضي انا وحاضر اولئك والذكريات المشوشة تصارع بأذرع مقطوعة هذا الالتباس الذي يريدون ان يتمادوا فيه حتى يغدو مطلقاً لامتناهياً، وكم كنت صادقاً حين تحاشيت استباق الزمن ؟! .. ها هو الان يتكون وفق ارادتهم نقطة في اثر نقطة، يتبلور ويتضح في شكل لم يكن اخصب خيال ولا أكثر عبقرية يقدر على خلقه، لكن الماضي مقطع الاوصال ينتصب الان امامي ليجاذبهم رغماً عنهم هذه اللحظة المفترية الموغلة في كذبها على احداث التاريخ..)[1].

(1) الرجس: 75 .

ويمكننا ايضاح ذلك التداخل بين زمني الحاضر السردي وزمن الاسترجاعات على وفق ترتيب الوحدات والمخطط الآتيين :

أ – استفزاز المحقق للراوي بسؤاله عن الجريمة المزعومة.

ب – منلوج الراوي عن لحظة سحب ملف التحقيق .

أ – سؤال المحقق .

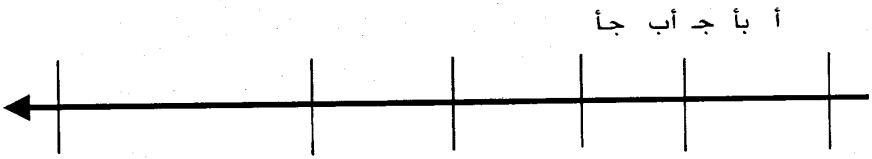
جـ - تذكر الراوي حال شقيقة قريبه .

أ – سؤال المحقق .

ب – منلوج الراوي عن ماضيه وعلاقته بقريبه .

جـ - تذكر الراوي صفات والده وموته .

أ – سؤال المحقق.



حاضرمنلوج حاضر سردي استرجاع حاضر سردي منلوج استرجاع حاضر سردي سردي

وفي رواية (نزوله وخيط الشيطان) يشكل التذبذب الزمني صفة ملازمة للحالة النفسية التي تعيشها الشخصية فتؤشر على مستوى النص المتعلق بصراع كل شخصية، فالماضي بوصفه مرتكزاً لبؤرة وعيها يبرز حضوره بوصفه زمناً متحكماً بمستقبلها ولاسيما حين يكون الصراع على اساس تغيرات الاحداث سواء أكان ذلك التغير ايجابياً ام سلبياً – وان كان مع شخصيات هذه الرواية تغيراً سلبياً على وجه العموم – فشخصية سلمان حشوة المضطربة أو التي عايشت حادثة الفرهود وتداعياتها يتوقف فيها الزمن مع تلك الحادثة، فتصبح ذاكرتها ملازمة للشخصية في حاضرها ومستقبلها، ذلك المستقبل

الذي باتت تحلم به بوصفه خلاصاً لحالة الهستريا والهلع التي تعيشها، إذ يمكننا ان نحدد بدقة الازمنة التي تلاعبت بحياة تلك الشخصية، وذلك عبر نداء سلمان حشوة لتصريف بضاعته، اذ يحيله النداء بكل كلمة على زمن معين اختزلته الشخصية في وعيها فيقول:

(- مشاط .. دكم ! شخاط !

كربلاء! .. الف ميتة! .. صبرية!

- شياش! .. خيوط غزل! .. تيرة !

الشبح الاسود! .. يروشلايم! .. الفرهود! .. صبرية! .. كرب .. لا !)[1].(*)

حاضر سرديمستقبل ماضٍ حاضر ماضٍ بعيد

الشبح الاسود يروشلايم حلمه استذكاره حادثة صبرية حبهكرب .. لا

ممثلاً بأبنة بالدولة اليهوديةالفرهود لجارته في النزل فاجعة كربلاء

الجيران آمنة بوصفها خلاصاً

ويبدو جلياً من النص اعلاه ان اشتغالات الذاكرة قد تعود إلى زمن بعيد جداً تحاول فيه تقريب مأساتها بالتذكير بمآسي أُخرى ولاسيما ان القاسم المشترك هو الانتماء الديني - بحسب وجهة نظرهم - .

وتأسيساً على ما سبق يمكننا القول ان الزمن الذاكري يعطل السرد حد الاعاقة لكونه زمناً مكثفاً وقاطعا اتصال زمن الاحداث في حاضر السرد، فالمتواليات الزمنية تتوالى في الذاكرة وتزاحم السرد ونعني به الزمن الخطي لذلك اطلق عليه ميرهوف اسم

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 80.

(*) وكذلك يرافق التذبذب الزمني بقية الشخصيات الأخرى في الرواية ومنها: جميل ربيع :375-376، كرجيي ناتي: 153، عزيز غاوي: 489، صبرية بنت عبدوش: 389.

منطق الصور بعّده (المنطق القابع وراء طريقة الترابط النفسي والمونولوج الداخلي)[1] مشيراً إلى اللا ترتيب الزمني هنا والذي اوجده الزمن الذاكري واعاق فيه زمن السرد .

ولكي نقف بالتفصيل على بنية الزمن الروائي، سندرس علاقة الترتيب والديمومة التي حددها جينيت وهي [2] :

1)الترتيب (النظام): ويدرس فيها تتابع احداث القصة وترتيبها في الخطاب وفق تقنيتين هما الاسترجاع والاستباق .

2)الديمومة (المدة): ويدرس فيها طول الاحداث في القصة والمساحة النصية التي تحتلها في الخطاب وفق تقنيات السرعة .

وقد ابتعدت الدراسة عن اعتماد علاقة (التواتر) في بنية الزمن، بوصفها ملمحا اسلوبيا أكثر منه بنائيا بحسب ما يذهب اليه كثير من النقاد، ومنهم د . يمنى العيد[3] ود .سيزا قاسم[4]، وهذا ما نذهب اليه.

1)الترتيب: وهو مااطلق عليه جينيت المفارقة الزمنية، التي تشير إلى (مصطلح عام للدلالة على كل شكل من اشكال التنافر بين الترتيب الزمني)[5]، فعدم ترتيب الاحداث وفقاً لوقوعها وتتابع حكيها يشكل انموذجاً مثالياً للمفارقة الزمنية [6]، اذ يتعذر على الروائي ترتيب وحدات خطابه مهما جهد في ذلك [7] ومن اهم الوسائل التي يتوسل بها الراوي لاظهار تلك المفارقة هما تقنيتا الاسترجاع والاستباق .

أ- الاسترجاع: او الاستذكار[*] هو (مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة او اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الاحداث ليدع

---

(1) الزمن في الادب: 27.

(2) ينظر: خطاب الحكاية: 46 – 47.

(3) ينظر: الراوي الموقع والشكل والوظيفة :77 .

(4) ينظر: بناء الرواية :132.

(5) ينظر: خطاب الحكاية: 51.

(6) ينظر: معجم المصطلح السردي: 24 .

(7) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: 69 .

(*) سنطلق عليه الاستذكار ذلك اننا عددنا السرود استعادية وتعتمد في عملها على الذاكرة، لذا فإننا ارتأينا استخدام الاستذكار كونه مشتق من الفعل استذكر.

النطاق لعملية الاسترجاع)[1]، والاسترجاع يأتي على انواع ثلاثة - بحسب مايقدمها جينيت – هي خارجي تكون سعته إلى ما قبل بداية الرواية، واسترجاع داخلي تكون سعته إلى ماضٍ لاحقٍ لبداية الرواية، واسترجاع مزجي وهو ما يجمع بين النوعين السابقين [2]، وبتفحصنا بنية النصوص وجدنا ان نسبة الاسترجاعات جاءت كبيرة مقارنة بتقنية الاستباق وقد يعود ذلك إلى كون الاسترجاع (يؤلف نوعاً من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره وتعلله، وتضئ جوانب مظلمة من احداثه او مسارات هذه الاحداث في امتداداتها او انكساراتها)[3]، فضلا عن اقتران سرود النصوص قيد الدراسة بعقدة الانشداد إلى الماضي والعيش في الذاكرة، التي تعكس انعدام التوازن في العيش بالحاضر من دون إستعادة الماضي، ولما كانت السرود استعادية تقترب من الاوتوبيوغرافية، فلابد ان تعمل جاهدة للتخلص من الطابع الاخباري ومحاولة جعلها أكثر فنية بالاعتماد على تلك التقنيات الزمنية وفي مقدمتها الاسترجاع والاستباق [4]، كما ان ثمة سبب آخر يجعل تلك السرود لاتعتمد التسلسل الزمني في عرض احداثها، هو كون الذاكرة لايمكنها ان تعيد كتابة الماضي بشكله القديم وانما تقوم بتأليف نسخة جديدة تنقله من المكان المخفي في الذاكرة إلى مكان حيوي يخدم تلك الوقائع بصورة أكثر واقعية[5].

وفيما يتعلق بالاسترجاعات او الاستذكارات فلقد حفلت النصوص بهذه التقنية، وان اختلفت نسبتها بين رواية أُخرى، ففي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) سجلت الاستذكارات الخارجية النسبة المهيمنة فيها، ومنها مايستذكره شلومو عن مقتل زوجته الثانية وطفليهما، ويستذكر ايضاً وضعه المزري في بغداد حين عمل في نزح مراحيض الانكليز متخذاً من ذكرى الاهوال وفجاعتها حافزاً له في العمل فيقول (في البدء ترددت..

---

(1) معجم المصطلح السردي: 225.

(2) ينظر: خطاب الحكاية: 60 .

(3) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، د. ابراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001: 106.

(4) نقلاً عن: فن السيرة الادبية، ليون ايدل، ترجمة صدقي خطاب، مؤسسة الحلبي – مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة – نيويورك، 1973: 173.

(5) نقلاً عن: السيرة الذاتية الشعرية – قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، محمد صابر عبيد، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، 1999: 17.

ترددي ضعف وأنا لم اعرف مثل هذا الضعف من قبل، فأقدمت اخيراً لكنني عند حافة البالوعة، عدت وترددت قاومت القيء، قاومت طلوع روحي.. استحضرت الذكرى كي لا اضعف، عشت اهوال الماضي، فاجعتي بفلذات اكبادي بالبستان، تجمد اقدامي، نومي تحت وفوق روث الحيوانات، استحضرت امثالاً وحكايات)[1]. فالراوي يعود بزمن الخطاب إلى الماضي البعيد ليستذكر احداثاً عن معاناته في عمله مرغماً في مراحيض الانكليز بعد ذهابه إلى العراق، ويحيله هذا الاستذكار على استذكار ابعد يستمد منه مسوغات العمل والصبر على تلك المحنة اذ يستذكر فاجعة صبلاخ ومقتل زوجته وطفليه، ويستذكر ايضاً قربه من الموت وهو يحاول ابلاغ ابناء البلدة تعليمات الروس عندما احتلوا المدينة شتاءً، فهذا الاستذكار (عمله في المراحيض) قد ولد استذكارات أُخرى عمل الراوي على تكثيفها في نص مستقل.

وتهيمن الاسترجاعات الخارجية في رواية (فوة يادم)، إذ تبدأ استرجاعات الشخصيات بالعودة إلى ماقبل لحظة سرد الرواية بعد اختفاء سفاني وهم ينتظرونه، فعلى سبيل المثال نجد استذكار الراوي إحدى نكات الحاج حمزة واثرها عليهم قبل ان يتغير حالهم ويعيشوا حالة الهلع والاضطراب النفسي، فيقول (قالها الحجي يوم كان حمزة العاقول، ويبدو كإنسان عاقل وحكيم .

– احنا كُلياتنا زمايل .. انته اغاتي من انتا يابابا ليوي زمال اسود، ومتانه المسكين زمال احمر، واني وعزوري شريكي زمايل بيض .. يعني سيان ودم وجص .. ومازال باباليوي يذكر وقع تلك النكتة الجادة او كما سماها سفاني فلتة بادرة عفواً من حمير في سيماء بشر)[2] .

إذ يعود الراوي هنا إلى زمن سبق بداية السرد حين كانت الشخصيات تعيش حالتها الطبيعية قبل المرور بالتجربة الغيبية التي غيرت مسار حياة كل شخصية، فالاسترجاع هنا عمل على سد ثغرة في السرد اهملها الراوي كي يقدمها في هذا الموضع من زمن الخطاب ليوضح حجم التحول في الحالة النفسية للشخصيات قبل التجربة

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 38. وينظر كذلك الصفحات: 53 / 79 / 108 / 111 / 126 / 161 / 203 / 339.

(2) فوة يادم: 21 . وينظر كذلك الصفحات: 27/32/52/67/77/87/140/155

وبعدها . وفي رواية (الرجس) تهيمن كذلك الاسترجاعات الخارجية، اذ يبدأ استرجاع الراوي بعد اعتقاله ومرور مايقارب سنة حتى خروجه من المعتقل، ويبدو ان توظيف الرواية للاسترجاعات الداخلية جاء بصورة اقل لكننا لانعدمها، اذ نجد استذكار الراوي محاولة قريبه قتله في السجن، اذ جاء ذلك الاستذكار بشكل استغراب بدأ الراوي بتفسيره حين اخذ يفكر بتصرفات قريبه الغريبة وبدأ يشك بموقفه فيقول (.. بدأ يخفي عني الرسائل التي تصله من شقيقه، بدأ الشك، ومنذ ذلك الحين اخذ يساوره الوجوم، لم اكن بعد اعلم بما يضمره هذا الوجوم، ولكنه في تلك الليلة عندما حاول ان يرتكب فعلته القذرة تحول الشك إلى يقين)[1]، اذ يحاول الراوي عبر الاسترجاع الداخلي هنا بتأكيد غرض مهم هو تفكير الراوي في سبب تخلي قريبه عنه، وذلك بالعودة إلى الايام الاولى للاعتقال فيستذكرها مع مجرياتها، ومن الجدير بالذكر ان الاسترجاع هنا قد جاء مثلي القصة لكونه لم يغادر مستوى السرد الاول .

ويبدو ان حادثة الاعتقال التي عاش تجربتها الراوي جعلته يفكر ملياً في طبيعة حياته وعائلته ومحيطه على وجه العموم، فأخذ الزمن يتذبذب عنده حتى رجع إلى الخلف كي يستذكر حوادث عدة اثرت في حياته منها استذكاره موت ابيه [2]، وحاله مع حبيبته[3]، استذكاره اولى رحلات الصيد تلك التي قام بها مع قريبه والتي استذكرها في رحلة عودتهما إلى الجانب الآخر وهما رهن الاعتقال فيقول عبر تقنية التداعي – التي اثارته فيه بندقية الصيد التي حملها احد الضباط وهما في طريق التسليم اذ يعمد إلى تذكير قريبه بتلك الحادثة – مخاطباً قريبه:

(- "البحر والدركي .. والبندقية"

وطأطأ وافحم .. بينما ثرثرت داخل رأسي الذكريات كان ذلك في اول رحلة صيد، جلسنا مع الدركي على صخرة عند ساحل البحر، والتهمنا الشطائر التي اشتراها الدركي لنا .. وكان الدركي مخلوباً بحكمة الطبيعة، كان الماء العذب والماء الاجاج يلتقيان لكن

---

(1) الرجس: 8.

(2) ينظر: م . ن: 14.

(3) ينظر: م.ن: 15.

العذب يبقى عذباً والاجاج اجاجاً .. حين ابتعد الدركي قليلاً ليشرب من ماء النبع .. شاهدت يد قريبي تزحف نحو البندقية..).[1]

اذ تأتي الاسترجاعات الخارجية والداخلية لتكمل بعضها بعضاً في تقديم صفات قريبه التي عرضها الراوي متناقضة مع صفاته، بعد حوادث عدة مر بها معه جعلته في نهاية المطاف يقدم صورة القريب والعائلة على وجه العموم، وقد تكفل الاسترجاع الخارجي هنا بربط حوادث الغدر والخيانة من قبل القريب في الماضي لتكتمل بالحادثة الرئيسة في الرواية هنا وهي الوشاية بالراوي ومحاولة حبسه مدة اطول . وتأتي الاسترجاعات لتؤدي دوراً كبيراً في بيان تطورات الاحداث، اذ تشكل متكئا وخزينا للشخصيات في اتخاذ قراراتها المصيرية، ففي رواية (نزوله وخيط الشيطان) يوضح الراوي دور الاسترجاع في اتخاذ شخصية سلمان حشوة قرار الهروب إلى "اسرائيل" بعد ان ضاق بقسوة الحياة في موطنه الاول العراق اذ يستذكر تلك الحادثة عبر سرده لصديقه خضوري قائلاً: (.. كرب وبلاء .. في كل مكان .. كرب وبلاء.. والعام 1941.. يوم خميس .. والنازيون كالدود ينتشرون في كل الارجاء .. الاول من أيار.. كرب وبلاء .. وانا اضع رأسي في حلق سبع جائع .. وقال ابي رحمة الله عليه ..

– لك جنيت؟! .. مقتعينا الدني مكهربة ؟ .. وانته السعة متفيد اتفوح الكربلا ؟ .. لك انجب وقعد ابيتك ودنعاين الله اشيسوي ..)[2][*].

ونلاحظ ان الاسترجاع الخارجي يؤدي دوراً مهماً في التفسير اللاحق لهروب سلمان حشوة، حين يوضح الحالة النفسية المضطربة التي تعانيها الشخصية، فزمن السرد يعود إلى حادثة الفرهود التي اغفلها في بداية انطلاقته، حتى قدمها في هذا الموضع كي يفسر ذلك القرار المصيري المتعلق بالشخصية.

وتسجل الاسترجاعات الخارجية اكبر نسبة حضور لها في الرباعية العراقية ورواية (فيكتوريا)، اذ ان كل الاحداث المستذكرة تعود بمديات واسعة قبل انطلاقة زمن السرد،

---

(1) م.ن: 31 . وينظر كذلك الصفحات 67/ 153/ 155.

(2) نزوله وخيط الشيطان): 78.

(*) اذ يستغرق هذا الاستذكار ثلاث صفحات، وينظر كذلك الصفحات: 19/112/130/142/147/308.

تقوم بوظائف عدة منها اضاءة جوانب من حياة الشخصية المستذكرة وتحديد صفاتها، وذلك ما وظفه الاسترجاع الخارجي في رواية (بيت في بغداد) حين دخل الراوي غرفة جده في غفلة من العائلة ليقول مستذكراً تلك الحادثة: (... دخلت مرة إلى غرفته بدون اذن من احد، بسبب الفضول وانا اعتقد انه غير موجود، الا انني رفعت عيني وانا في منتصف الغرفة ورأيته جالساً في كرسيه الواسع، فهاجمني عند رؤيته خوف شديد شعرت بأنني قمت بعصيان أمر عسكري او انني ارتكبت جريمة دامية .. الا ان مفاجأة العمر آنئذ .. ان جدي ابتسم لي ..)[1].

ويتخذ الاسترجاع الوظيفة السابقة نفسها في رواية (فيكتوريا) في أكثر المواضع، اذ تأتي تلك الاسترجاعات لتضيء جوانب كثيرة تملأ فجوات الزمن الذاكري. فعلى سبيل المثال تحاول فيكتوريا اخبار ابنها البير بطبيعة علاقتها بأمها وتقديم صفات تلك الام عبر استذكارها لحادثة خطبتها من قبل معتوق نونو عبر استذكارها الاول لحادثة الانتحار من فوق الجسر، فتقول: (هذا هو الرجل الذي ارادت امها قبل سنوات ان تجعله زوجاً لها، ومن الجائز ان تلميحاً ما جعل امه ترسل جميلة)[2]، فالاستذكار الخارجي يولد استذكاراً خارجياً اخر سبق استذكار محاولتها الانتحار وفي كل ذلك يعود الزمن إلى ما قبل انطلاقة السرد الاولى .

وعلى وجه العموم فلقد جاءت الاسترجاعت في النصوص الروائية لتضيء جوانب كثيرة كان السرد قد اغفلها لتؤدي دوراً مهماً في تفسير الاحداث القادمة، كما جاءت لتوضح بعض ملامح الشخصيات ورسمها .

ب- الاستباق: يقصد بالاستباق (كل حركة سردية تقوم على ان يروى حدث لاحق او يذكر مقدماً)[3]، اذ تعمل تلك التقنية على قلب تسلسل الاحداث وذلك عبر تقديم متواليات حكائية تحل كل متوالية محل أُخرى سابقة عليها في الحدث[4]. والاستباق يأتي

---

(1) بيت في بغداد: 18. وينظر كذلك الصفحات 215، 217.

وعلى سبيل المثال ينظر: روايات الخروج من العراق: 550، 571 . ويومان في حزيران: 28 . وايام العراق: 209، وعورة الملائكة: 14/32/42/50/66/105/117/191.

(2) فيكتوريا: 38 . وكذلك الصفحات: 7/39/69/160/170.

(3) خطاب الحكاية: 60 .

(4) ينظر: الالسنية والنقد الادبي: 85 .

على نوعين بحسب جيرار جينيت هما الاستباق الداخلي وهو الذي يكون قريبا من لحظة السرد ويتحقق بعد مدد قصيرة، والاستباق الخارجي تكون مهمته ختامية في الغالب [1].

وعلى الرغم من اقتراب تلك السرود من الاوتوبيوغرافية بمعنى معرفة الراوي لما سيقع من الاحداث لكونه عاشها وضرورة التنويع في الخطة السردية ومحاولة استدراج القارئ بغية تشويقه او توجيهه او تضليله، فإن ما يسجل على النصوص – قيد الدراسة – على وجه العموم هو قلة الاستباقات بل تكاد تنعدم في عدد من الروايات، ويبدو ان مرد ذلك هو انعدام الرؤية المستقبلية بسبب من توقف زمنهم النفسي عند تجربة مروعة – بحسب وجهة نظرهم التي قدمتها النصوص الروائية – وهي حادثة الفرهود، التي اطرت حياتهم الخاصة والعامة حتى انعكست على كتاباتهم إذ انعدمت الثقة بمستقبل آخر، كما وقد تنعدم تلك الرؤية المستقبلية في ظل حاضر تسوده صراعات اقليمية مذهبية ودينية فلا نجد صورة للمستقبل عندهم .

وقبل شروعنا ببحث هذه التقنية في النصوص نود الاشارة إلى ان ثمة استباقات غير معلنة وصريحة قد تتحقق في العنوانات او في مقدمات الفصول وهي ما اطلق عليها جينيت بالطلائع [2]، فضلا عن ذلك اللوحات او الرسوم التي تتصدر الرواية، ونعني تلك التي تشكل غلاف الرواية، فقد يعمد الراوي إلى هذا النوع من الاستباق في محاولة منه اشراك القارئ في تنظيم السرد والترتيب للاحداث القادمة[3] فأول ما يطالعنا في النصوص وعلى مستوى العنوانات هو استباقها احداث الروايات، فرواية (عورة الملائكة) هي بمثابة اشارة استباقية لوجهة النظر الاخيرة التي سيصل اليها الراوي في بحثه عن طبيعة الجنس البشري حين حاول السمو به وايصاله إلى مصاف الملائكة، حتى اقتنع اخيراً بإن البشر هم ملائكة مفضوحة العورات [4]، وفي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) نجد العنوان يمثل استباقاً لسرد قصة بطل الرواية يرويها بمشاركة راويين

---

(1) ينظر: خطاب الحكاية: 77 ومابعدها.

(2) ينظر: م.ن: 83.

(3) ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط1، 1990: 139.

(4) ينظر: عورة الملائكة: 325.

آخرين، هما الراوي والزمن بوصفه مشخصاً اذ يتناوبان في سرد الاحداث[1]، في حين يمثل عنوان رواية (فوة يادم) بحر الدماء التي تسيل بعد حملة التصفيات التي طالت ابناء الطائفة، كما اننا لانغفل دلالة لوحة غلاف الرواية الذي لخص حالة الشخصيات في تجربتها الغيبية وربط بينها بسيلان الدم، ويقدم عنوان رواية (الرجس) استباقاً عن جريمة لم يرتكبها الراوي لكنه عوقب على اثرها وعُذب، كما تأتي لوحة الرواية لتؤكد تلك الاشارة، اذ تقدم اللوحة صورة ارض مشطورة بفواصل وعلامة الأيقاف وشخصية مكبلة بالاغلال في احد الجوانب وشمس مائلة إلى الغروب، اذ تلمح إلى سبب الاعتقال والظروف التي ستحيط بالراوي .

ويشير الجزءان الثاني والثالث من الرباعية العراقية (بيت في بغداد) و(ايام العراق)، إلى الوضع النفسي والسياسي الذي يعيشه الراوي، متنقلاً من الخاص إلى العام حين يسقط ذلك الوضع على جميع ابناء الطائفة، فرواية (بيت في بغداد) تقدم اشارة استباقية إلى وضع الراوي حين كان طفلاً في بيتهم في بغداد، متضافرة مع لوحة الغلاف والتي رسمت صورة طير يحلق فوق طابوق قديم، بمعنى طبيعة الاحساس في المكان آنذاك بوصفه مكاناً آمناً فيما ينتقل في رواية (ايام العراق) ليستبق عن الاحداث التي سيعيشها ابناء الطائفة بعد مدة الانقلاب التي اشار اليها الجزء الثاني وهنا يتضافر العنوان مع لوحة الغلاف التي تشير إلى طيور محلقة من الاحراش نحو السماء فبدل طير اصبحت طيورا وبدلاً من البيت اصبحت الاحراش المخيفة .

فيما تقدم رواية (فيكتوريا) استباقها للقارئ عبر ايحائها بمحور الرواية الذي يقدم صورة المرأة اليهودية وحالها في ظل العائلة، وهو ماتدعمه لوحة الرواية بتقديم صورة واقعية لمجموعة فتيات يهوديات عراقيات، ويشابه حال رواية (فريدة) رواية فيكتوريا فموضوع الرواية يدور كله حول مطربة عراقية يهودية حقبة الاربعينات ويشير إلى ذلك غلاف الرواية الذي مثلته صورة المطربة العراقية (سليمة مراد) وعلى وجه العموم فلقد مثلت تلك العنوانات طلائع استباقية تحققت في مضامين تلك الروايات.

وفيما يتعلق بدراسة الاستباقات في النصوص، فلقد أشرت رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) اعلى نسبة في كل النصوص الروائية ربما بسبب من طبيعة المعالجة الفنية

---

(1) ينظر: شلومو الكردي وانا والزمن: 75.

التي تتكئ على الاحداث التاريخية، التي يعرفها القارئ في محاولة شد الاخير عند الوصول لذلك الحدث ولاسيما وان الاستباقات في هذه الرواية جاءت عن حادثة الفرهود واهوال الحرب العالمية ومجاعتها وتداعياتها، في محاولة الراوي تضخيم الحدث والاهتمام به. واولى الاحداث التي استبقتها الرواية هي حادثة الفرهود التي قدمها الراوي بشكل حلم او رؤيا لخادم مرقد النبي (ناحوم) في القوش عن احداث ستقع ليهود بغداد، وهنا يقدم الراوي حدثين الاول تاريخي يتعلق بالحادثة التي وقعت لأبناء الطائفة بوصفها خلفية للنص، والآخر حدث فني يربط فيه مقتل اسمر زوجة شلومو بتلك الحادثة. ولما كانت الرواية تشير إلى حادثة مقتل اسمر فلقد ارتأينا الاشارة إلى المقاطع النصية التي استبقت ذلك الحدث والمقاطع التي تحقق فيها ذلك الاستباق، اذ يرى الخادم مردخاي حاي (امرأة كهلة، ملفعة بعباءة سوداء تمرق في شارع وهي تتلفت يمنة ويسرى كالمجنونة، خائفة وجلة تصرخ بأشياء تتناهى إلى سمعه لكنه لايفهمها، والمرأة تلطم خديها وتخمش وجهها، واذا بجمع يحيط بها، جمع يلوح بمدىً وخناجر وسيوف، جمع هائج يهتف هو الآخر بأشياء، الجمع يصرخ والمرأة تصرخ والجمع يحيط بالمرأة، ثم ينهال عليها طعناً بسكاكينه وتسقط المرأة وسط الشارع غارقة في بحر من دمها.. هذان الورعان، الشيخ الصالح والمرأة الفاضلة سيختتمان قوافل ضحايا يهود بغداد وسيفتديان بروحيهما المذبحة الكبرى ..)[1].

إذ يأتي تحقق هذا الاستباق الداخلي بعد صفحات من سرد خادم المرقد تلك الرؤيا لشلومو فيقول، متأكداً من كون المرأة التي افتدت يهود بغداد هي زوجته: (.. التقيت بعد سنين بالشيخ مردخاي حاي خادم مرقد النبي ناحوم في القوش، قص علي ما اخبره به سيده النبي عشية العيد و"الفرهود" قال ان شيخاً صالحاً وامرأة فاضلة انهيا بفدائهما قوافل الضحايا، لم اعرف الشيخ الصالح، لكن المرأة كانت اسمر بالتأكيد ..)[2]. فالاستباق هنا جاء داخلياً تحقق بعد مدة قليلة من سرد حلم خادم المرقد، اذ اشار الراوي إلى الاحداث التي رافقت حادثة الفرهود وحتى تحققت فيها رؤية الخادم .

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 50 – 51.

(2) م . ن: 59 . وينظر كذلك الصفحات: 91/106/126/138/201/240/291/295.

ومن الجدير بالذكر ان هذه الرواية جاءت ذات خصوصية في تقديم الاستباقات، اذ تتخذ من الغرائبية اسلوباً في تقديم استباقاتها لاسيما مايتعلق منها بالاحداث الاليمة التي ستمر بها البلدة وسكانها، يتجسد ذلك في حالة المرأة المتحولة والتي كانت تظهر بأشكال مختلفة لسكان البلدة كي تحذرهم من القادم فيتغير شكلها من صبية فاتنة إلى سعلاة تحاول اخافة السكان، وقد ظهرت هذه المرأة لحسن بوزوك لتخبره بأنه سيحرم من رؤية طفله الذي هو في رحم الماس، اذ ان الموت سيسبقه، فيصف الراوي ذلك الحدث قائلاً: (.. وفجأة شع امامه نور باهر، وظهرت المرأة النذير من اعماق هذا النور غانية فاتنة، اقتربت منه كالقمر البدر محاطاً بهالته، ضحكت له وهمست بصوت هرم كأنه ينبعث من اعماق قبر: لن يتقيأك القبر ولن يعرفك اليتيم، اما هي فستظل تحلم فيك طول العمر! ارتعدت فرائصه وسألها: أتعنين الماس الحبيبة وولدي!؟ "افصحي يا عاهرة الليالي المشؤومة!")[1]، اذ تتحقق نبؤة تلك المرأة فيموت حسن بوزوك جوعاً ويترك الماس دون ان يحظى بمشاهدة طفله [2] .

ويبدو ان الراوي في هذه الرواية - وعلى وجه الخصوص - يعمد إلى تقديم استباقاته المتحققة بشكل احلام او نبوءات بسبب من اقتناعه الفعلي بأن ما حدث مقدر على ابناء الطائفة، فهو ينتقل هنا من الخاص إلى العام في محاولة منه لنمذجة تلك الحالات بكل قساوتها، وقد توسل بذلك عبر الصياغة الفنية العالية للزمن الروائي ودقته في توظيف تلك التقنيات، بما يخدم المضمون الذي عمد إلى تأكيده الراوي، ومن هنا تنبع تلك الخصوصية في كيفية التعامل مع الزمن بوصفه هاجساً ممثلاً بذاكرة شلومو، وتقنية فنية حين يعمد إلى تقديم الافكار التي اكدها الراوي.

وفي رواية (عورة الملائكة) تندرج غالبية الاستباقات تحت ما اسماها جينيت بالتمهيدات الخادعة، والتي يقصد بها (الاستشرافات التي يلجأ اليها الكاتب كلما اراد تضليل القارئ او رغب في تمويه خطته السردية)[3]، ويبدو ان السبب في ذلك هو كونه يبني امالاً عن وضعه في لندن إذ جاءت ذكرياته بشكل خطاب شفوي يكتبه لمشرفه د.

---

(1) م.ن: 323. وينظر كذلك عن اكل لحوم الموتى في الرواية نفسها عبر تقنية التغريب: 253.

(2) ينظر: م.ن: 323.

(3) بنية الشكل الروائي: 136.

عمانوئيل كما انه يحاول تأكيد ان كل شيء يتغير، وان كل الاحتمالات واردة في كل الاشياء، ليؤكد بصورة أخرى عبثية العالم الذي يبحث فيه عن ملائكة مكتملة الصفات. ومن تلك الاستباقات الخادعة تصور الراوي موقف صديقه ابراهيم السرهنكي الذي سينتظره في مطار لندن ومعه يبدأ عالم جديد، فيقول: (.. انه يفتح لي احضانه.. هناك في بلد الغيوم الكالحة صديقي الاول والاخير، صديقي في البدايات وفي النهايات، في بلد الضباب بعد ساعات، ستزهو الالوان الملتئمة ويتهاوى الضباب تماماً)[1]. فذلك التمهيد الخادع الذي يقدمه الراوي بشكل استباق لم ولن يتحقق، اذ القارئ لاسيما وهو يقرأ الصفحات الاولى ينتظر تحقق ذلك الحدث، الا انه يفاجئ في نهاية الرواية بعدم وصول صديقه إلى المطار اصلاً، مما يؤكد ان الراوي حاول تضليل القارئ وشد انتباهه في ذلك التمهيد.

ويبدو ان راوي سمير نقاش قد عمد في استباقاته إلى توظيف التمهيدات الخادعة، في محاولة لابراز قتامة الصورة او العلاقة المضطربة مع العالم المحيط، التي تعانيها شخصياته في تصوراتها عن الحال الذي ستؤول اليه، اذ نجد صدى ذلك واضحاً في رواية (الرجس)، فلم نجد استباقاً يؤدي دوراً تمهيدياً او معلناً، وانما يعمد إلى تلك التمهيدات الخادعة (*)، ورغم تسجيل الرواية هيمنة هذا النوع لم نعدم ظهور استباق داخلي، منها ما يستبقه الراوي وهو في بداية اعتقاله عن الحال الذي سيؤول اليه، فيشعر بإنه سيعاني مرحلة قاسية جداً من التعذيب.. إذ يخامره ذلك الشعور حين أُخذ مع قريبه لتسليمهما إلى الجانب الآخر، فيقول: (.. تخيلتني جثة تنهشها الوحوش واستغرقتني الفكرة، فإذا الوحوش مقلمة الاظافر مقتلعة الانياب، لكنها شرسة كاسرة)[2]. إذ يتحقق الاستباق على صعيد المعنيين اللذين اوحى بهما الراوي، فقد عومل بقسوة شديدة من ضابط لايوحي شكله بتلك القسوة بتاتاً، لكنه كان مسؤولاً عن تدريب الكلاب التي يطلقونها على السجناء فيقول: (.. لم اشعر الا والشرطي الاشقر قد عاد يسحب معه احد كلابه .. فأطلق في وجهي كلبه وهو يخاطبه بالفاظ لم افهمها، وانقض الوحش الكاسر علي . وكان اقوى مني فتراجعت عنه .. وليس ثمة مهرب، وحياتي اشبار

---

(1) عورة الملائكة: 8 . وينظر كذلك الصفحات: 130/136/170/213/303/315.

(*) ينظر على سبيل المثال التمهيدات الخادعة في الرواية: 17/37/50/103/140.

(2) الرجس: 38.

تتضاءل مع اندفاعة الوحش تجاهي تتقلص بين وثباته ومخالبه وانيابه كان يمزق لحمي قبل ثيابي ينشب انيابه في هذا وذاك..)[1].

ولما كانت شخصيات رواية (نزوله وخيط الشيطان) تتأرجح بين زمنين، الحاضر والماضي، إذ تكاد ان تكون الاستباقات معدومة فيها ما خلا موضعاً واحداً أشرته الرواية وهو لايتعلق بالحدث المركزي انما بطريقة تفكير الشخصية والتي وجهت انتقادها للمستقبل الذي استشرفته اثر فشل التيار الشيوعي في ادارة البلاد حال وصوله دفة الحكم، اذ يقول جميل ربيع مخاطباً ابو غلوبي الحارس الليلي، مستبقاً ما حدث في نقل مقبرة ابناء الطائفة إلى مكان آخر وبناء محطة بث تلفزيونية بدلاً منهما (.. وافرض بعد جم سنة، لمن هالحكومة النكسة تتغير.. ويجي ابمكانها فد واحد خوش ومخلص و مَ عنده وجاهية .. ويجون جماعتنا لبموسكو ويكشفون علكاع، ويكلوله، يابا هذي مقبرة ليهود كاعها اصلح مكان لبناء محطة بث تلفزيوني.. ثم يجد الحل سيقول لنا .. "يابا .. ترى آني محتاج للكاع مالة المقبرة .. راح اطيكم غيرها اتحولون بيها امواتكم" .. افرض ان سيحدث هذا، وستفتح حينئذ كل هذه الاجداث فاها .. وجروح حية معها كانت انطبقت ..)[2]، فهذا التمهيد الخادع – بحسب جينيت – لم يشر اليه النص وانما تحقق على الواقع الفعلي، اذ نقلت مقبرة ابناء الطائفة في عهد الزعيم عبدالكريم قاسم إلى مكانٍ آخرٍ حين اراد بناء محطة بث تلفزيوني، ويبدو ان هذا الاستباق جاء كبذرة لتؤشر تدهور الاوضاع في العراق منذ ذلك الحين، فيما يتعلق بأحوال ابناء الطائفة.

وعلى الرغم من كون (الرباعية العراقية) أكثر النصوص قرباً من الاوتوبيوغرافية، فإن نسبة الاستباقات فيها كانت قليلة جداً، ربما بسبب من امتزاج الذاتي بالموضوعي وصعوبة الفصل بينهما حال دون الاهتمام بالحدث المركزي او الرئيس والدقة في قلب تسلسله التاريخي، وعلى وجه العموم فلقد جاءت الاستباقات متعلقة بالزمن النفسي الخاص بالشخصيات – وهي كثيرة جداً – وليست متعلقة بالحدث الرئيس وهو حادثة الفرهود وعملية الترحيل من العراق، ففي رواية (بيت في بغداد) نجد الاستباق الداخلي موضعه وذلك عن موت الحاخام ابراهام الذي يرد في بدايته بشكل حدس يخبر به زوجته

---

(1) الرجس: 113.

(2) نزوله وخيط الشيطان: 376.

ويتحقق في الفصل نفسه بعد صفحتين، يصف الراوي احساس الحاخام ليلة موته وما اخبرته زوجته (تفاحة) قائلاً:

(- تفاحة، الليلة

- الليلة ؟ ماذا .

- الليلة اموت .

- بعيد الشر ياربي، ماذا حدث لك ؟

كانت خالة تفاحة تشاهد بشره وبشاشة ومظاهر الغبطة العجيبة على وجهه وهي تظن ان زوجها سيقص عليها حادثاً سعيداً حدث له ..)[1]، فسرعان ما يتحقق ذلك الحدس إذ يموت الحاخام في فراشه في الليلة نفسها التي تنبأ فيها بموته، إذ يسرد الراوي طبيعة حياة الحاخام وطيبته وورعه، وكان قد قدم عنه في الفصول الاولى كيفية تعليمه والد الراوي التعاليم الدينية وقراءاته كتاب (الزوهر)، فيشير إلى حادثة موته قائلاً: (.. قامت خالة تفاحة من فراشها على سطح الدار واقتربت من فراش زوجها فوجدته مغمض العينين، وعلى وجهه غبطة سماوية، كان جثة باردة هامدة دون حياة)[2].

ويعمد الراوي وكحال النصوص السابقة، في الاتكاء على الاحلام والحدس في تقديم الاستباق حتى يتحقق فعلياً، فبعد ان عرض لصفات الشخصية الطيبة مرر عبر احساسها الاشارة إلى التقنية حتى اذا صدق ذلك الاحساس تحقق الاستباق على مستوى البنية وتأكد للقارئ بإنه انتظر امراً وقد تحقق .

2)المدة (الديمومة): وتعني بحث العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب فتحليل ديمومة النص القصصي يتمثل في (ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والايام والشهور والسنوات وطوال النص القصصي الذي يقاس بالاسطر والصفحات والفقرات والجمل)[3]. وقد اقترح جينيت اربع تقنيات

---

(1) بيت في بغداد: 124 — 125 .

(2) م.ن: 126 . وينظر كذلك الاستباقات في الجزء الاول (الخروج من العراق): 138/490/497. وكذلك الحال في (فيكتوريا) في الصفحات: 57، 346.

(3) مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، الدار التونسية للنشر، بغداد، 1986: 85.

سردية لدراسة الايقاع الزمني منها ما يتعلق بتسريع السرد وهي (الخلاصة والحذف)، إذ تضغط في مقطع صغير من الخطاب احداث كبيرة من زمن القصة، فيما حدد تقنيتي (الوقفة والمشهد) كتقنيات معطلة للسرد، إذ يكون زمن الخطاب طويلاً مقابل الاحداث القصيرة في زمن القصة.

وقبل شروعنا بتفحص الايقاع الزمني في هذه النصوص، سنعمد إلى تسجيل عدد الصفحات التي غطتها احداث المدد الزمنية المسرودة احداثها، والتي توضح جلياً زمن الخطاب مقابلاً لاحداث القصة، ولعل ذلك يعود إلى ثقل الزمن في وعيهم حتى صار متوقفاً عند تلك المرحلة الامر الذي جعله ينتقل إلى حالة اللاوعي، والتي اشرها طول الزمن النفسي وبطؤه، والذي انعكس على مستوى البنية متجسدة في لحظة الكتابة، ويبدو ان ذلك هو ما جعل تقنيات الابطاء تسجل ملمحاً بارزاً وصفة ملازمة لسردياتهم، حتى استعانوا بتقنيات تيار الوعي في تداعياته، إذ جاءت تلك الروايات عن طريق تداعيات طويلة الامد، لكونها بحثت عن المكان المبعد الذي استدعته عبر الزمن الذاكري، والجدول الآتي يوضح ذلك .

الرواية	المدة الزمنية للقصة	الصفحات التي غطاها زمن الخطاب
شلوموالكردي وانا والزمن	لحظة موت شلومو	(365) صفحة قطع متوسط
عورة الملائكة	8 ساعات الرحلة إلى لندن	(326) صفحة قطع طويل
فوة يادم	احداث يوم في ساعة انتظار	(160) صفحة قطع طويل (*)
الرجس	9 اشهر مدة اعتقال	(218) صفحة قطع طويل
نزوله وخيط الشيطان	ما يقارب سنتين في حقبة الاربعينيات (**)	(424) صفحة قطع طويل
الرباعية العراقية		
الخروج من العراق	5 سنوات	(596) صفحة قطع طويل
بيت في بغداد	مايقارب 5 سنوات ما يقارب 16 سنة	(420) صفحة قطع طويل1559 صفحة
ايام العراق	5 سنوات	(389) صفحة قطع طويل
يومان في حزيران	سنة واحدة (الفرهود)	(154) صفحة قطع طويل

(*) اعتمدنا في تحليلنا للنصوص وفق طبعة رابطة الجامعيين العراقيين النازحين إلى اسرائيل وليس طبعات دار الجمل.

(**) رغم عدم محاولة الراوي تحديد زمن واضح يمكننا احتساب المدة التي غطاها زمن القصة، الا اننا استطعنا استشفافها عبر موضعين الاول الاشارة إلى مرور سنة على لقاء يعكوب بعيشة: 402 والثاني حمل سعدية بطفلين: 423.

ويبدو واضحاً من الجدول اعلاه طول زمن الخطاب مقابلاً لزمن القصة في كل رواية، وذلك ما سنعمد إلى توضيحه عبر تطبيقات تقنيات الابطاء والاسراع في السرد .

تقنيات الابطاء

1) الوقفة: وهي احدى المقولات الزمنية التي تعني (الحالة التي يتوقف فيها السرد)[1]، وتنشأ حين تعلق الحكاية لتفسح المجال للوصف او التعليق او التأمل او الاستطرادات [2] . وفي نصوصنا قيد الدراسة اشرنا إلى هيمنة تقنيات الابطاء، وهو امر طبيعي كون تلك السرود هي قصاً تذكرياً، اذ شكلت اهم تقنيات السرد في رواية (عورة الملائكة) ورواية (الرجس) على وجه الخصوص . ففي رواية (عورة الملائكة) جاءت الوقفة متمثلة بتعليقات الراوي واستطراداته لتوقف زمن الحكاية وتجعلها في درجة صفرية . فعلى سبيل المثال يسرد الراوي عن استذكاره شرب الشاي مع صديقه لوسيان هيرش وهما في مقصف الجامعة في كبعات رام فيقول: (كنا في مقصف الجامعة نتناول الشاي)[3]، ثم يتوقف بعدة استطرادات عن د . نويمان وعن وقوفه في الطابور ثم يكمل سرده مع لوسيان عن رفقه وهما يتناولان الشاي، فيقول: (عدت ورفعت كوب الشاي الفارغ واحسست بوطأته بين يدي، اني اتضاءل مع لوسيان، قد فقدت ملاكي ولكن..)[4]، والملاحظ ان الاستطرادات والتعليقات قد احتلت ما يقارب ثلاثا وعشرين صفحة، حتى يكمل الراوي حكاية لوسيان ورفقة ونقاشهما، وهذا يعني ان الحكاية قد علقت على مدار تلك الصفحات لتأخذ تلك الاستطرادات حيزا يستغرقها، كما تؤشر الرواية في موضع آخراً لبطء زمن القصة، وهو طلب الراوي شرب الماء وهو في الطائرة من المضيفة[5]. إذ لايعود اليه الا بعد ان يسرد خمس صفحات يستذكر فيها حياته مع يهوديث ومليسا وعلاقتها برفيقها، اذ يتحقق شرب الماء حين يبلغ د . نويمان بزوال نوبة سعاله [6] ليعود زمن الحكاية إلى خطه الرئيس بعد ان علق ليفسح المجال للاستطرادات.

---

(1) البناء الفني للرواية في العراق: 66.

(2) ينظر: معجم السرديات: 478.

(3) عورة الملائكة: 77.

(4) عورة الملائكة: 100.

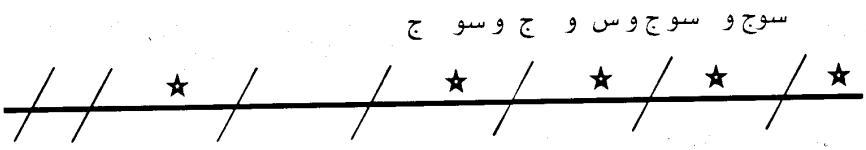
(5) ينظر: م.ن: 159 .

(6) ينظر: م.ن: 164 . وينظر كذلك الصفحات: 16/37/54/96/191.

وتقترب رواية (الرجس) كثيراً من رواية (عورة الملائكة) في توظيف الوقفة السردية بوصفها التقنية الزمنية المهيمنة اذ تحفل الرواية بالمقاطع الوصفية والاستطرادات والتأملات حتى جاء زمن الخطاب بطيئاً جداً، فعلى سبيل المثال مانجده في التعليقات الخاصة بفصل التحقيق، حين كان الضابط يسأل الراوي، والراوي يجيب بمونولوج داخلي يأخذ شكل الوقفة، وهو يتأمل حاله في السجن وحاله قبل الاعتقال، فيستغرق ذلك التحقيق مايقارب (اربعة عشر صفحة) في اسئلة لا تتجاوز التسعة، فحين يحاول الضابط الضغط على الراوي للاعتراف تأتي اسئلته ممثلة لزمن القصة، فالراوي يتأمل ويعلق في داخله ثم يجيب، اذ تمثل تعليقاته الوقفة الزمنية، من ذلك ماتسجله الرواية في سؤال الضابط اذ يقول:

(-.. "كلهم هنا .. فلا تحاول الانكار!" ها قد سحب اللحظة، وعلى يديه تكاثرت وليس وحدها فالإنسان تكاثر ايضاً، لقد كان في نعقة الغراب مخلب يندس في قلب المخيلة، ويفعمها بصور بالية ممزقة لكنها حقيقية في الارجح، وفي غمرة الخرس العاتي، كان الملف بدوره يحاول ان يحرك لسانه وينطق .. يهمس بإن ثمة جريمة قد اقترفت، وهذه الجريمة تتكاثر ايضاً مع اللحظات والإنسان وتغدو جرائم عدة، كلهم ! .. واتساءل .. من هم ؟!)[1] .

ولما كان المقطع طويلا جداً غطى ذلك الكم من الصفحات، فلقد ارتأينا توضيحها وفق المخطط الآتي، للوقوف على تأشير الوقفات الزمنية .



إذ س: تمثل اسئلة الضابط، و: يمثل الوقفات، ج: تمثل اجابة الراوي

إذ تستمر الوقفات في تعليقها مجرى الحدث حتى نهاية الفصل، ويبدو ان تعليقات الراوي التي جاءت عبر تقنية الوقفة قد حاول من خلالها التركيز على الحالة النفسية

(1) الرجس: 75 . ينظر كذلك على سبيل المثال: شلومو الكردي وانا والزمن: 39/114/115/236.

للشخصية وعرض وجهة نظرها في مجريات الاحداث التي لاقتها في محطات حياتها التي تستعرضها عبر تلك الوقفات والاستطرادات التي عملت على تكثيف رؤية الشخصية .

ومن الاشكال الأخرى للوقفة التي حفلت بها النصوص هي التوقف المعلوماتي [1]، وهي الوقفات التي يقدم فيها الراوي معلومات عن الشخصيات او الاماكن، ومن تلك الوقفات مايسرده الراوي في رواية (نزوله وخيط الشيطان) عن ماضي شخصية كرجيي ناتي، اذ يقول: (كرجيي ناتي كانت في بومبي ترقص بالجربارات، هي واحدة من ثلاث اخوات كن جميعاً ايبيعون ونيكي كركري، اخذتهن امهن إلى الهند وهن صغيرات ثم "نزلتم كلتم عالشانو، ويمكن (...) عليهم همزيدي" ثم لبسنا الكتان ونسينا الكان وما كان..)[2]. إذ يتوقف السرد موقفاً معه زمن القصة كي يقدم تلك المعلومات عن الشخصية .

وفي رواية (بيت في بغداد) يتجسد ذلك التوقف المعلوماتي في الحكايات الثانوية التي تضمنها سرد الراوي، من ذلك ما يقدمه الراوي عن قريبتهم جوري والتي كانت (امرأة رقيقة الطباع، مسالمة، تقية، وقد نشأت كما يبدو في بيت دين، توفيت والدتها فظلت في عهدة والدها حتى سن السابعة عشر تقريباً، وعندما حان اجل الاب داهمه خوف شديد على ابنته الوحيدة، فعمل على ايجاد عريس لها بأقصى سرعة ..)[3](*) اذ جاءت هذه الوقفة المعلوماتية بعد ان سرد الراوي عن محيط العائلة والوالدين واقاربهما، ليهيئ القارئ لتلقي حجم المأساة التي تنتظر تلك المرأة التي تتصف بهذه الصفات فبتوقف زمن الخطاب توقف معه زمن القصة .

ويمكننا القول بأن التوقف المعلوماتي قد جاء – هنا – لتقديم صورة كاملة الابعاد عن الشخصيات ولاسيما حين تكون شخصيات المستوى الثاني ونعني شخصيات القصص المضمنة، فعلى وجه العموم لاتقدم معلومات عن الشخصيات الرئيسة بصورة مختصرة لأننا نجدها موزعة في تضاعيف الرواية سواء ما تعلق منها بالشكل الخارجي

---

(1) ينظر: الرواية والزمن، دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية، يحيى عارف الكبيسي، رسالة ماجستير مطبوعة على الالة الكاتبة، كلية الاداب، جامعة بغداد، 1991: 371.

(2) نزوله وخيط الشيطان: 58. وينظر كذلك الصفحات 131/75.

(3) بيت في بغداد: 107 . وينظر كذلك الصفحات: 13، 53.

(*) وينظر كمثال لهذه التقنية كذلك روايات عورة الملائكة: 11/29/58/94/208، الرجس: 25. ايام العراق: 50. يومان في حزيران: 35، فيكتوريا: 18، وداعاً بابل: 75، 85، 103.

ام حالتها النفسية ام وضعها الاجتماعي، لذلك جاءت كل تلك الوقفات المعلوماتية عن شخصيات ثانوية في هذه الروايات. وتأتي الخطابات والرسائل التي ترد في النص الروائي بوصفها شكلا من اشكال الوقفات ففي رواية (عورة الملائكة) تتمثل الوقفات الطويلة التي جاءت على مستوى صفحات في الخطابات والرسائل التي كتبها الراوي لمليسا وزيفا ويهوديث، ليقدم من خلال تلك الخطابات تشخيصه لأخطائه من خلالهن، فضلا عن انه يقدم ادراكه لذاته وفق المتغيرات الآنية وبخاصة بعد ان فارقهم، اذ يكتب ليهوديث مايقارب صفحة قائلاً: ("يهوديث، لقد كذبت عليك، فأنا لم ابعث حياً في تلك الليلة الملعونة، ان موت الحب على شفتيك اصاب الدنيا بالجدام، ولقد حاولت القضاء على هذا الجذام بواسطة النار المضطرمة في وجداني، لكني احرقت بها نفسي"..)[1].

وآخر اشكال الوقفة التي تطالعنا في النصوص – قيد الدراسة – هي الوقفة الوصفية، التي تعلق مجرى القصة لتفسح المجال للسرد كي يقدم وصفة سواء ماتعلق بوصف المكان او هيئة الشخصية، ومن تلك الوقفات مانجده في رواية (الرجس) عبر وصف الورقة التي جاء بها المنظف محمد للراوي، كي يكتب بها عنوانه لأهله في السجن، فقد (كانت الورقة عبارة عن صفحة كراسة مسطورة بخطوط خضراء يقطعها في الهامش خط عامودي احمر، وكان عليها بقعة زيتية وقذرة)[2]، فعلى الرغم من ان وصف الورقة جاء مقتضباً فقد عطل زمن القصة وعلقه حتى الانتهاء من كتابة الرسالة لأهله ليسلمها من بعد للرجل العراقي الذي تعرف عليه في الزنزانة، وبعملية تسليم الورقة يكون زمن القصة قد تحرك بعد ان عُطل لبرهة في وصف الورقة، التي كتبت عليها الرسالة ويبدو ان حالة الشخصية المتعبة هي التي جعلتها تفكر بهذه الورقة ومحاولة تسليط الضوء على ابسط الحقوق التي يُحرم منها المعتقل – بحسب ما ارادت الرواية قوله – .

وفي رواية (نزوله وخيط الشيطان) تأتي الوقفة الوصفية في وصف (نعيمة) غرفة صبرية في حوش النزل، اذ تصف احتواء تلك الغرفة على (الجربابة السيسم الزوجية المفروشة بغطاء ناصع بحواش مشغولة بالبرودري، الكنتور ابو "مراية" بثلاثة ابواب

---

(1) عورة الملائكة: 182.

(2) الرجس: 148. وينظر كذلك الصفحات: 6، 61.

وكراسي الخيزران الفاخرة المشهورة فوق "زولية" تبريز "وسط" تغطي ارض الغرفة وتواري "كاشيها" الطامس بعضه)[1] . فالراوي يوقف زمن القصة كي يفسح للسرد المجال لتقديم وصف المكان، فلا نلاحظ اي تحرك في زمن القصة ليكون صفريا تماماً فيما ينشغل الراوي بتقديم وصفه.

2)المشهد : وهو احدى التقنيات التي يتساوى فيها زمن الخطاب وزمن القصة بصورة تقريبية [2] ولما كان الحوار اهم خصائص المشهد، فقد قسم الاخير على اساس طبيعة الحوار وتدخلاته[3]، ويلجأ الروائيون إلى هذه التقنية في محاولة نقل الحادثة بتفاصيلها الكاملة ونقل خطاب الشخصيات بصورة مباشرة، وكذلك محاولة خلق وهم التمثيل في محاولة نقل صورة حية مجسدة امام القارئ [4]، وقد تأتي هذه التقنية – اي المشهد – بشكل مشهد وصفي وهو الذي يمتزج فيه السرد مع الوصف حين تقدم الحالة النفسية للشخصية وربطها بالمشهد المفروض [5] .

وقد حفلت النصوص قيد الدراسة بالمشاهد المثالية – التي ليس للراوي اي تدخل فيها – والمشاهد الوصفية، وان تفاوتت نسبة حضورها في رواية مقارنة بالأخرى، لكنها على وجه العموم شكلت حضورها البارز. ففيما يتعلق بالحوار المثالي، سجلت (الرباعية العراقية) اعلى نسبة فيها، إذ غطت في بعض المشاهد عدة صفحات نجدنا فيها امام الشخصيات وهي تمثل دورها مباشرة دون ادنى تدخل من الراوي، من ذلك على سبيل المثال الحوار الذي جاء بشكل الاشاعات التي انطلقت عقب تسنم الملك غازي مقاليد الحكم، اذ غطى الحوار فيها مايقارب خمس صفحات تبدأ بتحليل موقف الملك من بريطانيا والمانيا، وينقل الراوي ذلك الحوار مستعرضاً الآراء :

(– انه مؤيد لألمانيا النازية

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 32. وينظر روايات شلومو الكردي وانا والزمن: 87، الخروج من العراق: 44، 65، 97، 231، 400، بيت في بغداد : 9، 45، 74، 188، ايام العراق :238، يومان في حزيران: 3 / 13 / 40، فيكتوريا :304، وداعاً بابل: 63، 91، فريدة: 11، 26، 106، 118.

(2) ينظر: معجم السرديات: 394.

(3) ينظر: خطاب الحكاية: 101.

(4) ينظر: معجم السرديات: 394.

(5) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: 88.

- هذا لايمكن، مصالح العراق تساير وتطابق مصالح بريطانيا .

- وبريطانيا معادية للنازيين.

- ولكن الملك يريد التخلص من النفوذ البريطاني

- واحسن طريق مفتوحة امامه هي طريق تأييد المانيا النازية.

- يقولون انه افتتح اذاعة قصر الزهور دون استشارة حكومته .

- ولماذا يستشيرها ؟ انه ملك.

- انه ملك دستوري، لايستطيع التصرف كما يريد بدون موافقة الحكومة..)[1] .

ويستمر الحوار حتى يصلون إلى اضطراب الوضع السياسي بسبب الجرائم الصهيونية في فلسطين، فالراوي يضع المتحاورين بصورة مباشرة امام القارئ ويتركهم يتكلمون دون ادنى تعليق، اذ يفصحون عن وجهات نظرهم في الملك وتحليل توجهاته سواء اكانت متطرفة ضد ابناء الطائفة او معتدلة، والراوي في كل ذلك نجده بعيدا عن التدخل مفسحاً المجال لشخصياته لتعرض كلامها بطريقة مباشرة، الامر الذي انعكس على زمن الخطاب فجاء مساوياً تقريباً لزمن القصة .

وفي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) تتناثر الحوارات المباشرة فيها، من تلك الحوارات مانجدها في حوار نساء القرية وتقولاتهن عن طبيعة علاقة شلومو بزوجته الاولى اسمر بعد ان تزوج استير اذ ينقل الراوي تلك التقولات دون ان يعلق او يحلل او يفسر فيقول :

(- قد حبلت استير .. لم يمهلها حتى تتم رضاعة ناحوم

- بمجرد ان انتهت فترة النفاس

- سيكونان كالتوأمين.

- ولكن ما بال اسمر .؟

---

(1) بيت في بغداد : 378. وينظر كذلك على سبيل المثال الصفحات: 10، 20، 40، 56، 67، 80، 97، 115، 125، 144، 164، 180، 190، 225، 235، 260، 296.

- لعل صيون كان "غاسل البطون"

- لهذا تطوعت بنفسها وزوجته بأستير "المجنونة"

- كفى! كفى! فأسمر مافتئت في عز شبابها، لكن الله يرزق من يختاره ..

- ويعطي الرمان للمحروم من الاسنان). [1]

فالحوار في النص السابق قام بمهام عديدة منها تقديم حدث الحمل الثاني لأستير، أي اضطلع بوظيفة الاخبار وقد قدم الحدث بعد سرده من قبل الراوي العليم، في محاولة تنويع انماط الخطاب السردي، قدم وجهة نظر النساء في استير، فهو لم يقدم صفاتها النفسية بل عمل وعن طريق ذلك الحوار على تقديم تلك الصفات، كما يقدم صفات شلومو كنعمة لاتستحقها استير حين قدمها – الحوار – بطريقة المثل، وفي كل ذلك لانجد تعليقاً للراوي او تحليلا للاحداث، ما يعني ان زمن الخطاب جاء مساويا لزمن القصة .

وقد تأتي الحوارات المباشرة قصيرة لتضيء جانباً معيناً في الحدث، او احدى جوانب الشخصية التي قد تكون في حيرة من امرها ولاسيما وهي تشهد تجربة غيبية افقدتها توازنها، وذلك ماتجسد في رواية (فوة يادم) اذ يتراجع حجي حمزة عن الدّين الذي ادعى انه بذمة شريكه عزوري، فيقول مخاطباً اقرباء ذلك الرجل :

(- جزت سامحته للمرحوم .. ما اريد فلوس بس طلعوني منا

- مَ يصير حجي، الحق حق، وعزوري مِ يرضى يظل مديون بقبره .

- جزت .. ماريد كل شي .. سامحته للمرحوم .. حسبة بسيطة .

- لا حجي .. خمس دنانير مو حسبة بسيطة ..)[2].

ويبدو واضحاً ان الراوي يقدم هذا الحوار الجدلي بين المتحاورين، ويحاول ان يكون موضوعياً ولا يتدخل ولا يبدي تعليقاته انما يترك الحوار ويقدمه بطريقة مباشرة ويترك

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 137. وينظر كذلك 15، 55، 83، 120.

(2) فوة يادم: 128. ينظر كذلك على سبيل المثال، روايات الرجس: 9/10/16/92/177. نزوله وخيط الشيطان:141. عورة الملائكة: 56/100/109/207. الخروج من العراق: 27/76/86/168/224. يومان في حزيران: 5/15/29/36/57/66/94/107. فيكتوريا :88/103/150/219. فريدة: 18/31/50/77/96/143. وداعاً بابل:62/112.

شخصياته وهي تتجادل حول موضوعها، وينقلها كما حدثت في القصة لذا يكون زمن الخطاب مساوياً تقريباً لزمن القصة في سرعته .

ولما كان المشهد المثالي – كما اسلفنا – هو القائم على الحوار المباشر، الذي يتساوى فيه زمن الخطاب مع زمن القصة فقد ارتأينا استبعاد الحوارات غير المباشرة التي سجلتها الروايات والاشارة إلى مواضعها في الهامش(*) ولم نعمد إلى دراستها ضمن المدة بسبب من تعليقات الراوي التي تؤطر الحوار، فلا تحدث مطابقة زمنية بين زمن القصة وزمن الخطاب فما دامت تعليقات الراوي واضحة – حتى لو اكتفى بمعلنات القول – فذلك يعني – وبحسب مانرى – بإن زمن الخطاب غير متطابق مع زمن القصة ما يعني عدم تحقق المشهدية الكاملة.

وقبل انتقالنا لفحص نماذج تقنية المشهد الوصفي، تجدر الاشارة إلى ان ثمة نوعا من الحوار انفردت به رواية (نزوله وخيط الشيطان) اطلقنا عليه بـ (الحوار الافتراضي) او (المُموه)، وهو الذي يأخذ من الحوار المباشر شكله في علامات الترقيم، ومن الحوار غير المباشر معلنات القول ويدور في ذهن الشخصية مع مخلوقات فانتازية، فلايمكننا عّده حوارا غير مباشر او مونولوجا او مناجاة، ويبدو ان الراوي – ولاسيما في هذه الرواية – يلجأ إلى هذا النوع من الحوار لأسباب عديدة منها :

(*) المواضيع التي سجلتها الروايات لنماذج الحوار غير المباشر هي روايات :

- فوة يادم: 22/ 41/ 65/ 84/ 96.
- الرجس: 8/ 15/ 21/ 146/ 172/ 189.
- شلومو الكردي وانا والزمن: 9/ 15/ 26/ 33/ 49/ 56/ 76/ 84/ 98/ 102/ 130.
- نزوله وخيط الشيطان: 60/ 83/ 92/ 142/ 200.
- بيت في بغداد : 21/ 22/ 94/ 146/ 333.
- ايام العراق: 33/ 48/ 104/ 168.
- فيكتوريا : 29/ 45/ 75/ 80/ 113/ 124/ 261/ 311.
- وداعاً بابل: 22/ 68/ 105/ 118/ 157.
- فريدة: 17/ 28/ 35/ 51/ 60/ 78/ 124/ 136.
- عورة الملائكة: 38/ 39/ 52/ 94/ 100/ 114/ 132/ 164/ 196/ 211/ 224/ 255.

1)محاولة الافادة من مرونة هذا النوع الذي يسمح بتقديم رؤى الراوي وعرض فلسفته دون رقيب او عائق، فعلى سبيل المثال نجد الراوي يوظف المفارقة في تقديم ثيمة الاختلاف، ولاشك انه يعني الاختلاف الديني – والذي جاء هنا محورا للرواية – وضيق افق المختلفين وتطرفهم تجاه بعضهم البعض فهم كالمجانين تماماً . من ذلك الحوار الذي تسجله الرواية في حديث شخصية المجنون (جودي القراوجي) مع مخلوقاته المتخيلة اذ يستفسر من صديقه ذي عرف الخروف قائلاً :

(– ولماذا يوجد جبل حمرين ويوجد هور الحمار ؟

فقال :

– كي تختلف الاشياء

قلت له :

– وهل تختلف حقاً ؟

قال ذو العين الواحدة والخمس مناقير

– عند العقلاء! .. عند العقلاء!

فتساءلت

– ونهاية المطاف ؟!

اجاب بصرخة

– انت حقاً مجنون! .. لاتسأل عن اشياء تعرفها منذ خلقت ..!) [1] .

2)تأكيد الثيمة الرئيسة للرواية ودعمها ولاسيما اذا انتصرت وجهة النظر التي تمثلها، وفي الرواية تأتي الخاتمة في فراغ بيت النزل من ساكنيه وبقاء المجنون وامه فيه وحدهما، وذلك ما اكدته له المخلوقات الفانتازية في احد حواراته معها، حينما طلب منهم ان يأخذوه لعالم الموتى فقالوا :

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 89.

(- محال! مهما توسلت.. مهما تخضعت، فأنت الباقي.. وامك، كل المخلوقات ترحل، تنقشع كل الاوهام .. تفتضح كل الالعاب المغشوشة، لكنكما، انت وهي مقيمان حتى نهاية هذا العالم!

- لماذا؟ .. لماذا!؟) [1] .

3)محاولة تقديم رموز الواقع وتجاوزها بهذه الاشكال التي تجسم تلك الرموز والمرموزات، اذ تأتي حادثة الفرهود بوصفها حجر الزاوية الذي دارت في فلكه النصوص الروائية لتمثل رمزاً في هذا النص وهو ما تجسد في الحوار المموه لجودي ومخلوقاته، فيخاطب مخلوقاته معلقاً على حديث امه حين منعته من اكل الحيوة (السفرجل) :

(.. مدورة الحيوة.. كجوز الهند .. كالتفاحة.. كالجمجمة الفولاذية.. كالانشوطة.. كالارض.. وكأفكار ومطامح الإنسان العاقل! .. ده! .. ده! .ده! .. ده! .. والدائرة المفرغة المخرومة.. منجل! قلت لصديقي اللاشي :

- لماذا المنجل .. ولماذا المعول!؟

فأراني حقول دماء لاتحصرها العين كامنة بين اظافر اقدام الرحمن وقرون الشيطان وعليها بيادر فئران محصورة)[2] .

ومايستوقفنا، بازاء هذا النوع من الحوارات، هو مايراه الناقد د. شكري عزيز ماضي من ان هذا الحوار يقع خارج الزمن الروائي بقوله (حين يدور ﴿اي الحوار﴾ بين الشخصية والشجيرة او بين طائرين او بين البراق والبوم او بين النهر ونفسه، فإنه يصبح خارج الزمن الروائي أو الواقعي لأنه ينقلنا إلى اجواء أُخرى ليست واقعية ولا شبه واقعية بل هي اجواء متخيلة وافتراضية) [3] . والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، كيف تنقلنا الرواية إلى اجواء متخيلة وافتراضية وهي – اي الرواية – في الاساس عمل تخييلي؟! ويبدو ان الناقد تعامل مع الزمن الروائي بوصفه زمناً يقترب كثيراً من الزمن الواقعي حتى وصف

---

(1) م.ن :425، 246.

(2) نزوله وخيط الشيطان: 330-331.

(3) انماط الرواية العربية الجديدة، د. شكري عزيز ماضي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع555، السنة 2008: 63.

ذلك الحوار بأنه واقع خارج الزمن الروائي فنحن هنا لانعرف على أي أساس نظرته ومفهومه للزمن الروائي.

اما المشهد الوصفي، الذي يتحقق بإجتماع السرد والوصف، فقد سجل حضورا بارزا في النصوص ايضاً اذ أبرز ملمحاً من ملامح تقنيات الابطاء، ففي رواية (عورة الملائكة) يتجسد المشهد الوصفي بأسلوب شاعري حين يتأمل الراوي يهوديث عندما شاهدها أول مرة واستوقفه جمالها فيقول (هذه!؟ .. من بحر الشمال خرجت .. نجمة بحر يذوب في حيائها الزائف الصقيع لحظة دفء على الشاطئ.. اخرجت احشاءها كغادة عارضة ازياء.. ابتلعت الشمس .. نضج في امعائها الاغراء.. وانا مسافر يحملني بساط يعوم فوق لجة خرساء.. ارسو عند نجمتي القديسة.. وصوتها يضج في عالم يلتقط الهمس بلا اذنين "الشمس في اعماقي تحن اليك!" .. هاهنا تجتمع الاهواء القدسية والنزوات.. لكني ادرت دفة بساطي.. ابحرت فنجمتي لم يكن لها امعاء!.. لم يكن لها امعاء!.)[1]. فعبر هذا المقطع ينقل الراوي انطباعاته عن يهوديث، وعبر ذلك الانطباع يقدم ايضاً ادراكه لبعض صفاته، فيقدم بلغة شعرية صورة تلك المرأة التي ادرك من خلالها ذاته في تلك اللحظة، فزمن الخطاب جاء متطابقاً مع زمن القصة إذ تم فيه نقل طبيعة الادراك كما جاءت في القصة .

ويثير وقع المطر خارج الزنزانة احساس الراوي بالطبيعة في رواية(الرجس) فنجده يدرك ابعاد حبسه حتى يتيقن اخيراً بعبثية تفكيره بالمستقبل وهو في الزنزانة فيقول: (وينهمر في الخارج مطر واهن، يمتزج وقعه الخافت بزقزقة عصافير، مامن شك في انها تنتفض الساعة مبللة برذاذات باردة رطبة وهي تواصل زقزقتها الازلية والورد الاحمر موجود ايضاً متفتح الاشداق منطوياً على اسراره وهو ينتعش بالغيث، وبدا كل هذا عبثاً وكان اعجز من ان يحمل اويتضمن معنى) [2] . إذ ينقل الراوي انطباعاته عن ذلك المكان ويثير لحظتها احساساً بفقدان الامل في الخروج والتخلص من حالة الحبس فزمن الخطاب جاء مساوياً لزمن القصة بخاصة وهو يعيش ذلك الاحساس مرة أُخرى.

---

(1) عورة الملائكة: 32.

(2) الرجس: 110.

ويتجسد المشهد الوصفي في رواية (ايام العراق) عند تأمل الراوي في المقبرة، التي ذهب اليها صحبة والده لزيارة قبر جده، اذ استوقفه ذلك العالم وراح يتأمله بالقول: (.. اغمضت عيني لثانية واحدة فقط لكي ارى ارضاً مظلمة سوداء يغطيها السواد، او قل التراب الحالك، وقد اصطفت فيها الهياكل العظمية صفوفاً لانهاية لها.. ولكن من يعرف؟ ربما كان الاموات يتطلعون الينا من داخل الارض لكي يروا حالنا نحن فوق الارض..)[1](*).

ويأتي المونولوج الداخلي ليمثل شكلاً آخر من اشكال المشهد، فعبر هذه التقنية يتساوى زمن الخطاب بزمن القصة، اذ يترك الراوي الشخصية تعبر عن ذاتها دون ان يتدخل في حوارها الداخلي، فالحوار الداخلي يمنح الشخصية نوعاً من المكاشفة ولاسيما حين يغيب الرقيب المانع الذي يكون مقيداً للاحساس فيأتي ذلك الحوار ليقدم نوعاً من التنفيس عن معاناة الشخصية او افكارها[2]. وقد سجلت النصوص هذا النوع من تقنيات المشهد، منها على سبيل المثال مانجده في رواية (عورة الملائكة)، حين يخاطب البطل بصوت غير مسموع سائق التاكسي الذي اقله إلى المطار اذ يعرض وجهة نظره بذلك السائق ويحاول استبطان وعيه، تماماً كما الراوي يترك البطل يبوح بأفكاره، اذ يقول: (انني اجلس خلفك كي اشهد صلعتك الجميلة الحالمة بالنقود! .. أقرأ في قفاك افكارك وهذا اهون مايكون، انت سائق سيارة اجرة ولست باحثاً في اصل وفصل الملائكة، وهكذا فالارجح ان تكون افكارك موزعة بين الركاب والسرعة والسرقة المتفق عليها..)[3]. ويبدو واضحاً ان زمن الخطاب يأتي مساوياً لزمن القصة، فالراوي ينقل ذلك المونولوج دون تدخل منه، ويترك الشخصية تعبر عن ذاتها عبر ذلك المونولوج.

وفي رواية (الرجس) نجد البطل يحدث نفسه وهو في طريقه إلى المحكمة، فيما لو كان الحكم سيكون ضده وموقفه امام العائلة وعائلة قريبه، فيقول ("ماذا سيحدث؟!" تنطلق من اعماق الخوف وتطل من امعاء استسلامي، تبدو كآخر انفاسي الواهنة

---

(1) ايام العراق: 274. وينظر كذلك الصفحات 132، 124.

(*) وينظر كذلك روايات، نزوله وخيط الشيطان :132. شلومو الكردي وانا والزمن: 86 . فوة يادم: 83.

(2) ينظر: بنية الخطاب السردي، حسناء بنسليمان، مجلة علامات، ع54، م14، ديسمبر 2004: 263.

(3) عورة الملائكة: 10.

المقطوعة، والقاعة هناك وسأدخلها برأس احنوه لي حتى رغام الارض، كيف سأواجه الصديق؟!.. الطرفين؟!.. البغضاء والحب؟!.. احزان امي؟!.. اتراح شقيقاتي؟! آلام احبابي؟!.. فرحة اهله؟! وتشفي اخته الكبرى؟! وسعادة جلادي وغريمي الاول كوبي ؟! .. اني سأجابه قاعة غاصة بالناس)[1].

وقد يلجأ الروائيون إلى اساليب روائيين عالميين عبر خلق نوع من المزاوجة بين اسلوبين، ومنها تداخل الحوار الخارجي بالحوار الداخلي[*]، ومن ذلك مانجده في رواية (نزوله وخيط الشيطان) عبر تداخل الحوار الخارجي لعزيز غاوي مع احدى المومسات مع حواره الداخلي، الذي يعرض فيه وجهة نظره بتلك المومس ويرد محللاً تساؤلاتها، فينقل الراوي ذلك الحوار الذي بدأ تداخله حين استاءت من اجابته عن سؤالها لطبيعة عمله، اذ تقول:

(- أوي! .. ليش هذا فد سر المينكال ؟ .. ملازم لتكوله .. بلاكت لتقشمر عليا .. آني محذ أيسويني زوج.

انت اذن، لست انا، انا ماذا يوصلني لذكائك ومكابرتك ؟ .. انت لاشك ذكية، ولهذا انت مومس، وانا أبله، ولذلك طالب ثابت في الصف الخامس .

- ميخالف، اكلج الصدك .. آني .. اغاتي من انتي .. اشتغل زمال .. بلاكت خالي لحصان، عندي حصن هوايا .. خالي وعمي.. وابن عمتي ..كلهم حصونة .. مو شلون مكان حصونه، فحوله من هذوله ليعجبون خاطرج.

خيول عربية اصلية .. وفي غرفة امي "بغيل تلاثي" والمومس حسناً تفعل اذ تتركني لحظة لتضحك، اني سألقمها حجراً اخر كي استرجع نصري الاول .. الاحقر..)[2].

---

(1) الرجس: 197. وينظر كذلك روايات: فوة يادم:156. شلومو الكردي وانا والزمن: 293.

(*) يبدو ان هذه التقنية وكما يرى د. شجاع العاني قد دخلت الرواية العربية بتأثير من رواية (الصخب والعنف) لوليم فوكنر والتي قام بترجمتها (جبرا ابراهيم جبرا) وانعكست في اعماله منها (البحث عن وليد مسعود) و(السفينة) وفي رواية (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلي. ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 133.

(2) نزوله وخيط الشيطان: 99.

ويمكننا ان نلاحظ من النص اعلاه ان الحوار الخارجي قد سبق بعلامة ترقيم فيما خلا الحوار الداخلي منها . فزمن الخطاب في كلا الشكلين (الخارجي والداخلي) يكون مساوياً لزمن القصة كما ونستطيع ان نؤشر ذلك التداخل في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن)، حينما عرض جلال رافضي فكرته على شلومو في انقاذه من سجن الشاه مقابل اخذ نقوده، اذ تفطن شلومو لسبب الاحتفاظ بنقوده ومحاولة جلال رافضي الاحتفاظ بها حين كان يتعذب في السجن، لأنه كان يخطط لأخذها مسبقاً، ويصف الراوي ذلك التداخل حين سوغ جلال رافضي تعاطفه مع شلومو قائلاً :

(- صدقني اني ارد جميلاً، ولكن هل يرضيك ان ادفع لهؤلاء جميعاً من جيبي ؟

- سألتك كم ؟

- لديك من المال صرتان .. اليس كذلك ؟

هو ذا انت كأبناء اكبر، لكن ابناء اكبر لم يفتروا على التاريخ.. ماذا يعنيني؟! فأنت لاتبحث عن ديني بل دَنياي، وقد رد ابناء اكبر معروف ابي بهاتين الصرتين، وانت تريد اخذهما مقابل "المعروف" وقلت :

- اجل، هما صرتان من المال .

- قد تكفينا نفقات الطبيب، والطعام الكاشير، واسكات الحراس وذوي الشأن .

لصوص انتم وحق الله! ولقد كان بالامكان ان تضيع الصرتان قبل وصولي إلى هذه الزنزانة، لكنك يارافضي فضلت الاستئثار بهما لنفسك ..)[1].

فالراوي وعبر مداخلته بين الحوارين الخارجي والداخلي واللذين يتساوى فيهما زمن الخطاب مع زمن القصة عمد إلى تحقيق مشهدية كاملة .

تقنيات التسريع :

1)التلخيص (المجمل)، ويقصد به اختزال الرواي احداثا قد تستغرق اعواماً او شهوراً او اياماً والمرور عليها ببضعة اسطر او فقرات دون تفصيل لأحداثها[2]. اذ يكون زمن الخطاب هنا اقصر من زمن القص. وللتلخيص وظائف متعددة في النص، منها التقديم العام لشخصيات جديدة، او عرض شخصيات ثانوية وتقديم عام للمشاهد

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 120.

(2) ينظر معجم السرديات: 373.

والربط بينهما كما تعمل على تقديم الاسترجاعات [1]، ولما كانت سرعة التلخيص غير ثابتة اذ تتراوح بين (ابطأ واقصى سرعة ممكنة للسرد التي تحقق زمناً للخطاب اقصر من زمن الحكاية)[2] فقد تشكلت منه انواع هي [3].

• التلخيص المكثف: وهو التلخيص الذي يعمد إلى ضغط فترات زمنية طويلة في الحكاية كالسنوات والاشهر والايام في مساحة نصية تستغرق بعض الاسطر، ويقسم على نوعين. التلخيص المكثف الصريح وهو التلخيص الذي يمكن معرفته عبر تحديده بالشهور او الايام. والتلخيص العائم، وهو التلخيص الذي لايحدد مدة زمنية لاستغراق الاحداث بل يكتفي بتلخيصها .

• التلخيص المشهدي: وهو التلخيص الذي يقترب كثيراً من المشهد دون ان يساويه بسبب من تعليقات الراوي وتدخلاته، لذلك تأتي حركته بطيئة، ولما كانت – النصوص قيد الدراسة – تتكئ في ايقاعها السردي على تقنيات الابطاء. جاءت تقنيات التسريع قليلة جداً، ومن امثلتها ما تسجله رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) اذ يقدم التلخيص هنا بشكل استرجاع عن حياة البطل عبر تذكير الزمن- بوصفه راوياً مشخصاً – بكل الاحداث التي مر بها شلومو، فرغم ضغط زمن القصة الذي غطى مايقارب ثلاثاً واربعين سنة، فقد اوجزها الراوي على شكل استرجاع في سطور اربعة بعد ان اقتربت تلك الرواية من نهايتها فيقول: (.. هل تخلت عنك ذكريات صبلاخ وانت في بغداد تنزح مراحيض الانكليز والهنود، وانت فيها تاجر تسير امامه سمعته الحسنة ويحظى باحترام الناس، وانت في الهند تبحث فيها عما يعيد لك العز الآفل، وانت في طهران بعد الطرد من بغداد وانت فيها قاصداً العودة إلى بغداد لاسترداد اموالك منها، وانت في رمات كان تمضي فيها شيخوختك ومراحل العمر الاخيرة..)[4]. ويبدو واضحاً ان التلخيص هنا انما يعمد إلى تقديم الاسترجاع، لاسيما وان الرواية كلها قد جاءت سرداً استعادياً، اذ يمكن ملاحظة سرعة السرد التي ضغطت احداث القصة في سطور لاتتجاوز الخمسة، وعلى ذلك جاء التلخيص هنا دافعا للسرد ومسرعاً له .

---

(1) ينظر بناء الرواية، دراسة مقارنة: 78.

(2) الرواية والزمن – دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية: 462.

(3) ينظر: م. ن: 464.

(4) شلومو الكردي وانا والزمن: 300.

ويبدو ان الراوي في (الرباعية العراقية) يسعى إلى تقديم تلك التقنية ونعني تحديداً التلخيص المكثف على مستوى الحكايات الفرعية، التي تتعلق بشخصيات ثانوية، ففي رواية (بيت في بغداد) تتجسد تلك التقنية في حكاية جوري ابنة خالة والد الراوي، فبعد ان سرد عن حياتها وكيفية زواجها وصفات ذلك الزوج، أوجز طبيعة علاقتها بزوجها قائلاً (المهم ان الزوجين عاشا في دارهما الصغيرة في حي الحيدرخانة فترة تقرب من ستة اشهر وكانت أكثر الانطباعات التي ظلت مع جوري هي حكايات زوجها الكثيرة في الهند والصين وسنغافورة..) [1].

فالراوي لاسيما في الحكايات الفرعية يكون معنياً في تلك الحكايات بمدى ارتباطها بالحكاية الرئيسة، لذلك فإننا نجده قد سرع زمن الخطاب على تلخيص احداثه حتى قدم خلاصته مقارناً بزمن الحكاية الذي لابد ان يكون طويلاً. وينسحب ذلك الاسلوب ايضاً في الحكايات الثانوية التي تضمنتها رواية (ايام العراق)، اذ تمثلت في حكايات مدير المدرسة (شمعون افندي) وبخاصة حين يحاول تقديم مواعظ حكاياته لطلابه، ومن تلك الحكايات حكاية العبد والطربوش، اذ ينقلها الراوي وهو هنا المدير فنجده يلخص تلك الحكاية قائلاً: (الخلاصة اشترى العبد الطربوش واطلع سيده على مافعله، فكاد سيده ان ينفجر من الضحك ولكنه قال: والله عال، عال العال، عبدي يلبس طربوشاً، ستكون عبداً مطربشاً فاهنأ بذلك)[2] ويتضح من النص السابق ان الحكاية المضمنة لاتتعلق بمستوى السرد الاول فارتأى الراوي تلخيصها وضغطها في سطور، وعلى هذا جاء زمن الخطاب اقصر من زمن القصة عبر ذلك التلخيص.

ويأتي التلخيص المشهدي في رواية (الرجس) محاولة الراوي من تقديم مشهد عام عن سبب اعتقال البطل / الراوي وذلك عبر تلخيص القضية في المحكمة، فيقول واصفاً اسلوب المدعي العام في تقديم القضية بعد ان سمح الحاكم له :(..عندئذ بدأ يشرح مقتضباً، وبدون حماس تفاصيل التهمة الأخرى، وقال ان المتهم (واشار الي) قد دخل بتاريخ.. مع قريبه شاهد الدولة، منطقة عسكرية مغلقة ومتاخمة للحدود، دون الحصول على تصريح.. وانهما مكثا في هذه المنطقة ثلاثة ايام ثم اجتازوا الحدود إلى دولة "معادية" بطريق غير مشروعة..

---

(1) بيت في بغداد: 108، وينظر كذلك الصفحة 88.

(2) ايام العراق:29. وينظر كذلك الروايات، الخروج من العراق:384/393. وداعاً بابل: 47، فيكتوريا: 188/206.

فسأل الحاكم ان كان قريب المتهم شاهد الدولة موجوداً، فأجيب بالنفي ..)[1]. في النص السابق تأتي تعليقات الراوي منذ وصفه لطبيعة شرح المدعي العام (من دون حماس) وكذلك وصف الحركة (واشار الي)، كي تمثل المشهد الوصفي.

وفي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) يوظف الراوي هذه التقنية للاشارة إلى صفات الشخصية ومحاولة تسليط الضوء على الحدث الاهم وهو المجاعة التي تنتظر اهالي المدينة، اذ يقدم الراوي هذه التقنية في اشارة منه للاتفاق الذي جرى بينه وبين الجنود الروس الذين قدم لهم النبيذ المعتق مقابل نقل حاجيات وطعام صديقه مير علي إلى بيت شلومو فيقول ملخصاً ذلك الحدث: (.. وهبوا جميعاً على اقدامهم وعدنا كلنا إلى بيت مير، يفجيني، اربط الجياد إلى العربة! "اربط اليها ثوراً يابوريس! وانت يانيقولا فأبدأ بالشحن" ديمتري! ديمتري! حاذر على الخزنة! انقلها وهي منتصبة بمحتوياتها إلى العربة! لابد من تفكيك السرير ياميخائيل! لكل شئ اجل، وها قد استفدنا من العربة القديمة! ديمتري! ألست الذي قاد العربة الثانية يوم عودتي بالمؤن إلى طهران؟ حاذر على المرآة يا يوري، وانت ياجنادي ضع الكراسي النادرة هذه برفق داخل العربة! يفجيني! ديمتري! بوريس! نيكولا! يوري! جنادي! ميخائيل! نيقولا! وانت وانت وانت ..)[2] .

فالراوي في هذا النص انما يعمد إلى تقديم تلك الاحداث بصورة ملخصة تظهر فيها تعليقاته واضحة، فهو ينقل مايراه من حركة وما تم من حوار وهذا التقديم وان إقترب من المشهد لكنه لا يساويه بسبب تدخلات الراوي.

ويعمل التلخيص المشهدي في بعض الاحيان على تقديم احد جوانب الشخصيات الثانوية، والتي قد يعمد الراوي إلى توضيح طبيعة عملها، إذ سيكون لها دور مهم في تقديم الاحداث المتعلقة بالشخصية الرئيسة، من ذلك مايقدمه الراوي في رواية (نزوله وخيط الشيطان)، فيما يتعلق بعمل (عيبه) الجديد، والذي جاء بمبادرة من يعكوب ابن عمام في محاولة مساعدته فيقدم الراوي طبيعة ذلك العمل ملخصاً اياه بالطلبات التي يطلبها يعكوب منه، فيقول:

(وكان يعقوب يجلس في دكانه حذو السندان .. منغمساً في اشياء عدة، عمل ورضاءة ونشوة، وهو يصيح بعيبه دون "مفكة" ..

---

(1) الرجس: 201، وينظر كذلك الصفحة 158.

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 300.

– لك عيبه نوشياني لشغيص .. عيبه جيبو الجكوك "عيبه!" .. بساميغ صاية .. عيبه طعياني الكازة قد غيد اقصوا الجلد .. عيبه! تال تفغج عليي، عاين اشلون انجغه الكوندرة لمخيطه عالقالب ..)[1].

فينقل الراوي كل متعلقات ذلك المشهد بحواره وحركاته حتى بات من المتعذر المطابقة الزمنية بين زمني الخطاب والقصة.

2)الحذف: وهو احدى المقولات الزمنية المتعلقة بتسريع السرد، اذ يعمد فيها الراوي إلى حذف اجزاء من الحكاية دون التطرق إلى مافيها من احداث[2]. وللحذف وظائف عدة منها حذف الاحداث التي ليست لها أهمية، وبالتالي قد تسبب مللا للقارىء. وعلى وجه العموم فلقد ميز جيرار جينيت انواعاً له منها[3]: الحذف الصريح وهو الحذف الذي يشير إلى المدة الزمنية المحذوفة سواء كانت محددة او غير محددة ولقد فرعها على نوعين فالمحددة هي التي يمكن حسابها، وغير المحددة هي التي لاتتحدد بفترة كقوله (مرت سنوات) دون تحديدها، والنوع الثاني هو الحذف الضمني وهو الحذف الذي يستطيع القارئ استشفافه من النص لأنه ينشأ من فجوة في التتابع الزمني للاحداث المذكورة .

ومن خلال استقراء النصوص فلقد تبين انها وظفت هذه التقنية وان كانت بنسبة قليلة مقارنة بتقنيات الابطاء، فمن امثلة تقنية الحذف الصريح المحدد مانجده في رواية (عورة الملائكة)، إذ يشير الراوي إلى مرور عشر سنوات وهو وصديقه في طهران، ويستغرب من تغير حال صديقه المادي دون الاشارة إلى السبب او الحدث الذي غيّر صديقه فكراً ووضعاً فيقول: (في طهران مرت عشر سنوات، كان يخيل لي ان البؤس قدر لامهرب منه، كان يخيل لي ان ملائكتي محصورة بين اقواس هذا الكون ذي الاسوار، هو احدث ثغرة في الجدران، كان الخوف يراودني، الشحاذ اصبح مليونيراً)[4] .

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 75 .

(2) ينظر: بنية الشكل الروائي: 156.

(3) ينظر: معجم المصطلح السردي: 72.

(4) عورة الملائكة: 52 . وينظر كذلك ص 201.

فالنص السابق يوضح اسقاط عشر سنوات من زمن الخطاب غير معلومة من زمن القصة المتعلقة بصديقه ابراهيم السرهنكي، فتلك التفاصيل في صعوده لم تكن بذات أهمية لذلك قفز عليها زمن الخطاب واسقطها من السرد .

وتؤشر رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) تقنية الحذف من القصة إذ يسقط الراوي مدة شهرين بعد عودته من طهران من دون ان يتطرق لتفاصيل الشهرين، بعد حادثة هروبه من سجن الشاه، فيقول: (مر شهران مذ عاد من طهران، سمع برجوع الشاه من سان بطرسبرغ، فخفق قلبه خفقة الخوف، الا ان هواجسه لم تتحقق، صدق جلال رافضي فلم يعد الشاه إلى استدعائه، فيقيناً قد اكتفى بعقابه ..)[1] ويبدو ان تلك الشهرين لم يكن فيهما من الاحداث ما يخدم الحكاية، لذلك قفز عليها زمن الخطاب واغفلها فلم يتطرق إلى مافيها من احداث.

كما واشرت النصوص النوع الثاني من الحذف الصريح ونعني به غير المحدد، اذ سجلت في مواضيع عدة، منها مانجده في رواية (فوة يادم)، عند الاشارة إلى حالات القتل التي طالت ابناء الطائفة بعد حادثة اختفاء سفاني، اذ يقفز السرد عن ايام ماضية، قتل فيه اشخاص دون التطرق إلى احداثها عدا حادثة القتل، فيقول: (.. ولم تمض ايام حتى وجدوا "ناحوم الشماش" خادم "صلاة الكبيغي" متكئاً على باب كنيسة من غير حياة، وفي اعلى ظهره تلمع قبضة خنجر ..) [2].

فالراوي لم يحدد الايام التي اعقبت حادثة القتل السابقة، وانما اشار إلى انها ايام فقط دون تحديدها، إذ اشار إلى مرورها من دون تفصيل احداثها لذلك اسقط زمن الخطاب احداثها واغفلها .

وقد يأتي انعكاس الحالة النفسية المضطربة للراوي وتأثير التعذيب عليه واضحاً في اسقاط احداث ليست بذات أهمية فيغفلها السرد متجاوزاً على ما فيها . اذ يصرح الراوي في رواية (الرجس) بعد رجوعه من المحكمة واعادة التحقيق بتلك الفترة التي مرت

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 122.

وينظر كذلك الروايات: ايام العراق: 118 / 234 / 334 / 372 . يومان في حزيران: 151. وداعاً بابل: 137 / 141. فيكتوريا: 13 / 55 / 103 / 230. فريدة: 21 / 33 / 111 / 158.

(2) فوة يادم: 157.

من دون ان يحددها وانما اكتفى بالاشارة إلى وضعه النفسي في الزنزانة فيقول بعد رجوعه:

(التحقيق ..

مر زمن، وكنت التقط اشلاء حياتي، وقنعت بما تيسر لي منها، اني احياناً قنوع بما يتعلق بي، والشمس سخية توزع رفدها على كل ما في الكون بعدالة ..) [1] .

وقد يشكل الحنين لمكان معين وارتباط ذاكرة الشخصية به سبباً مهماً في اغفال احداث لاتخدم السرد فيعمل الخطاب على اسقاطها وتجاوزها، من ذلك مانجده في رواية (بيت في بغداد)، حين يسرد الراوي حنينه لبيت جده لأمه في مدينة (الاعظمية) فيقول :

(.. البيت في الاعظمية كان من اجمل البيوت الصغيرة التي عرفتها، بابا يوسف كان يقيم في الطابق العلوي في حجرة واسعة لها نوافذ تطل على النهر .. جدتي كانت تمنعنا من اجتياز باب الغرفة، الا ان احداً لم يكن يستطيع ان يمنع نسمات النهر من ان تأتي الينا عبر الشباك وعبر جدي المريض، وقد مرت سنوات عديدة جداً وانا لااستطيع ان انسى تلك النسمات الباردة في آخر ايام الصيف..)[2].

يبدو ان الراوي عمد إلى اسقاط سنوات عدة من زمن القصة، لم تكن ذات أهمية في مجرى السرد، لذلك اكتفى بالاشارة إلى حدث تذكره لتلك النسمات وضغط زمن الخطاب. وقد يمتزج النوعان في نص واحد – ونعني الحذف المحدد وغير المحدد- وذلك حينما يعمد الراوي إلى تصوير التناسب العكسي بين الوضع النفسي للشخصية وبين الوضع السياسي – متمثلاً بقانون تسقيط الجنسية العراقية هنا – الامر الذي انعكس على تقنية التسريع، فيلجأ الراوي في رواية (نزوله وخيط الشيطان) إلى مزج النوعين فيأتي الحذف غير المحدد ممثلاً بالمستوى السردي الاول والمتعلق بالراوي المؤطر ﴿ونعني به على مستوى الفقرات النصية﴾، فيما يتمثل النوع الثاني اي الحذف المحدد بحادثة لقاء عيشة الخبازة بيعكوب والتي تذكره معاتبة بمرور سنة على آخر لقاء بينهما، يصف الراوي ذلك بالقول:

---

(1) الرجس: 173 .

(2) ايام العراق: 213.

(شهور.. ثم اسابيع، وتذوب الايام كعمر مريض ناجز، وضع نهايته اطباء لاتنزل كلمتهم الارض، وقال لصحبه..

– اشو انفتحت كل مشتهاتي ..

واشتم رائحة المشوي في الاسواق، وروائح "عطاغه" مختلطة.. وترد روحي، وقالت عيشة الخبازة له..

– هاي شنو عكوبي ! .. أشو سنة م حد شافك، وعلى غفلة كمت تجي كل يوم عالحنونة ؟!)[1].

فالراوي في الوضع الاول لم يحدد مدة الشهور والاسابيع التي مرت، كي يترك القارئ يدرك مرور شهور وايام عديدة مسرعة – كأنها في عدها التنازلي – كلما اقترب تطبيق القانون، وفي الموضع الثاني نجده قد حذف سنة كاملة على لقاء عيشة بيعكوب دون المرور على الاحداث التي مرت بها عيشه في تلك السنة، فزمن الخطاب قد اسقط (سنة) من زمن القصة لم يتطرق خلالها لأية احداث عن عيشه، لذلك جاء السرد هنا سريعاً بأيقاعه الزمني، وربما ان دقة الروائي في اختيار تقنياته تكمن في ذلك التناسب الذي اقامه بين الوضع النفسي لشخصياته اثر اقرار قانون اسقاط الجنسية التي تحاول جاهدة – اي الشخصيات – اطالة مدة البقاء، وبين تقنيات التسريع التي قدمت تلك الصورة وكأنها ممثلاً عن الوضع السياسي الذي رفضه الراوي ومن بعده الروائي سمير نقاش على وجه الخصوص .

وتأسيساً على ماسبق، يمكننا القول ان الروائيين من ابناء الطائفة عمدوا إلى توظيف كل التقنيات الزمنية التي بحثت علاقة زمن الخطاب بزمن القصة، ولأنهم كانوا يحاولون استبقاء الزمن وربما ايقافه، فلقد عمدوا إلى جعل الزمن هاجس الشخصية وهو ما لاحظناه في تصريح الرواة او الشخصيات بكيفية الاحساس به ومن ثم معالجته، إذ يميلون إلى تقنيات الابطاء أكثر من تقنيات التسريع فمشكلتهم في الاساس تكمن في الزمن المفقود هذا الزمن الحاضر في مخيلتهم دائماً مما انعكس على البنية الفنية لنصوصهم الروائية وهو مالاحظناه في علاقة الزمن بالذاكرة .

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 402.

المبحث الثالث

بنية المكان و الذاكرة

كثيرة هي المقاربات التي تناولت المكان، فهناك مقاربات فلاسفة وعلماء اجتماع وغيرهم منها دراسة (شعرية المكان) لغاستون باشلار التي تبحث في علاقة الفرد بمحيطه المكاني[1]، او من زاوية اجتماعية مثلما هي الحال في دراسة عالم الاجتماع ادوارد هل والموسومة بـ(البروكسيميا)، اي علم المكان الذي ربط بين الممارسات السلوكية للافراد الذين ينتمون لثقافات متعددة بطبيعة المكان الذي يشغلونه [2]، او من زاوية فنية كما جاءت في دراسة يوري لوتمان (مشكلة المكان الفني) التي ميز فيها الثنائيات الضدية التي تقسم على اساسها الامكنة وفقاً لطبيعة علاقة الشخصية بها[3]، ولسنا هنا بصدد استعراض الدراسات التي انشغلت ببنية المكان[*]، فما يهمنا هنا مقاربة المكان برؤية

---

(1) ينظر: جماليات المكان، غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، 1980.

(2) ينظر: حواريات المكان، ادوارد هل، تر: طاهر عبد مسلم، مجلة الثقافة الاجنبية، ع 3 – 4، السنة 18، 1997: 37. وينظر كذلك: ماوراء الحجاب، الجنس كهندسة اجتماعية، فاطمة المرنيسي، تر: فاطمة الزهراء ازرويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2009: 147.

(3) ينظر: مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، تر: سيزا قاسم، ضمن كتاب (جماليات المكان) لمجموعة باحثين، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988: 59.

(*) ارتأينا الاشارة الى تلك الدراسات في الهامش في محاولة التركيز على المناهج المتبعة في تحليل المكان وتصنيفاته ومن تلك الدراسات على سبيل المثال لاالحصر: دراسة فلاديمير بروب التي عمد فيها الى ربط نوع المكان بحركة البطل، فقدم تقسيماته على ذلك الاساس في المكان الاصل ومكان الاختبار ومكان الانجاز، ودراسة ميخائيل باختين التي بحث فيها العلاقة المتبادلة بين الزمان والمكان اذ اطلق عليها بالكرونوتوب وان كانت اشارته الى المكان هامشية اذ استأثرت بمعالجة الزمن، فيما يقدم غريماس تصنيفاته وفق ثنائية فضاء خارجي/فضاء الفعل،اذ يحدد الفضاء الاخير بوصفه فضاءً للحدث.للمزيد من التفاصيل ينظرعلى التوالي

- مورفولوجية الخرافة، فلاديمير بروب، تر وتقديم: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1، 1986 .
- اشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990.
- في الخطاب السردي، نظرية غريماس، محمد الناصر العجمي، المغرب، 1987 .

وتأثراً بالدراسات الغربية قدم النقاد العرب تصنيفاتهم للمكان التي استنبطت من طبيعة النصوص المدروسة، مثل تقسيمات الناقد غالب هلسا للمكان بثلاثة انواع هي: المكان المجازي والمكان=

اجتماعية / ثقافية لكون سرودهم – اي الروائيين من ابناء الطائفة في المقام الاول كما اسلفنا – استعادية تستحضر الزمان والمكان، وفي المقام الآخر بوصفهم ادباء منفى حاولوا تصوير حنينهم وتعلقهم بالوطن الام عبر تلك المرويات، فلا شك ان للمكان دوره الذي سيكتمل فيه استحضارهم الزمن، اذ لابد لكل حدث من خلفية تؤطره .

ولما كان النص الفني – بحسب لوتمان- " ليس محاكاة نسق معين، لكنه ينتظم طبقاً للدلالات التي يتطلبها النص، سواء كانت هذه الدلالات تتماشى مع النسق او لا تتماشى"[1] فأن "معالجة بنية النص وفق سياقاته البنائية التي تفرض شكلاً متغيراً في

= الهندسي والمكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي، فيما جاءت دراسة الناقد العراقي (ياسين النصير) على جزأين منطلقة من تأثير البعد الاجتماعي والفكري في تشكيل المكان، وكانت تصنيفاته بثلاثة انواع، الامكنة المفترضة والامكنة الموضوعية وامكنة البعد الواحد فيما بحث في الجزء الثاني من الدراسة اشكال المكان في روايات عراقية لعبد الرحمن مجيد الربيعي وغائب طعمة فرمان، كما نجد تقسيمات المكان تتخذ اربعة انواع مع د . شجاع العاني تمثلت في المكان المسرحي والمكان التاريخي والمكان الاليف والمكان المعادي. وانطلاقاً من الثنائيات المتضادة التي يتشكل وفقاً لها المكان الروائي، يقدم د . محمود جنداري تقسيماته للمكان وهي: المكان العتبة/المكان الواصل، المكان الاليف / المكان المعادي، المكان الواقعي / المكان المتخيل، المكان الذاتي / المكان الجماعي، المكان التاريخي / المكان الآني، المكان المسرحي / المكان الكوني. لمزيد من التفصيل ينظر على التوالي:

- الرواية العربية واقع وافاق، مجموعة كتاب، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1986 .
- الرواية والمكان، ياسين النصير، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ع57، 1980.
- المكان في الرواية – الجزء الثاني – ياسين النصير، مجلة آفاق عربية، بغداد ع 8، السنة 5، 1980 .
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق الوصف وبناء المكان، د . شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
- الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، د . محمود جنداري، م.س.ذ .

وثمة دراسات اخرى تناولت بنية المكان لا يسعنا المجال لذكرها منها على سبيل المثال:

- بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ – د . سيزا قاسم، م.س.ذ .
- بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدارالبيضاء، ط1، 1993
- البداية في النص الروائي، صدوق نور الدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994 .
- قال الراوي – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية –، د . سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط1، 1997 .
- ثلاثية الراووق الرؤية والبناء، دراسة في الادب الروائي عند عبد الخالق الركابي، قيس كاظم الجنابي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000 .

(1) مشكلة المكان الفني: 78.

كل نص تستدعي مصطلحات متحركة وليست ثابتة"[1]. وعلى هذا ارتأينا اعتماد تقسيمات الناقد كمال الرياحي للمكان التي اقترحها وفق ثنائية مكان جامع / مكان متفرع. وبسبب خصوصية نصوصنا في هذا الجانب تحديداً، فلقد اعتمدنا تلك الثنائية التي شكلت سمة واحدة في جميع النصوص، اذ وجدناها الانسب في الكشف عن بنية المكان، كما يذهب الناقد ياسين النصير "بأن معاينة جديدة لدور المكان في النص الابداعي جعلنا نفرز له مكونات تسهم في تحديد مسار النص وتفاعل مستوياته بعضها مع بعض بطريقة تمكننا من تحديد خصائص جديدة للنص الابداعي تتصل بالمحلية"[2]، ولاسيما نحن نقدم المكان لتأكيد الهوية وتجربة المنفى على امتداد ثنايا الدراسة، وعلى هذا ستنطلق دراستنا للمكان وفقاً لطبيعة دوره في النص اي علاقته بالحدث الرئيس وليس فقط الاهتمام بطبيعة احساس الشخصية به، وتحديد نوعه كما انطلقت اغلب الدراسات السابقة التي عالجته. وبسبب من طبيعة النصوص – قيد الدراسة – اقتضت الاشارة الى دراسة علاقة العنوان بالمكان بوصفه علامة مكانية، كما استدعت الدراسة البحث في الذاكرة والمكان بوصفه مجالاً لإعادة كتابة تأريخه – اي تاريخ المكان – وهو ماسنبحثه في المحورين الآتيين.

العنوان بوصفه علامة مكانية (*)

يستثمر الروائيون العنوان بوصفه احد موجهات القراءة فيتخذ معظمهم اسماء الاماكن عناوين للنصوص الروائية او اسماء الفصول، اذ تحيل في اغلب الاحيان الى امكنة ذات دلالات محددة ولاسيما في نصوص من هذا النوع فلقد جاءت تلك العناوين على وفق نمطين :

– نمط رئيس: تمثل في عناوين الروايات، وتمثله روايات (الخروج من العراق / بيت في بغداد / ايام العراق / وداعاً بابل / نزوله وخيط الشيطان).

---

(1) المكانية في الفكر والنقد والفلسفة، نصير عواد، مقال من شبكة المعلومات. (www.ahewar.org)

(2) شحنات المكان جدلية التشكيل والتأثير، ياسين النصير، سلسلة نقد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2011: 92.

(*) نريد به المكان العراقي فقط، لأن الروائيين من أبناء الطائفة اليهودية كانوا معنيين به لا بغيره .

– نمط فرعي: تمثل في عناوين الفصول كما جاء في بعض فصول رواية (شلومو الكردي وانا والزمن).

ففيما يتعلق بالعناوين الرئيسة نجد المكان ذا ايحاءات متسعة ودلالات متعددة، اذ تَمثل في رواية (الخروج من العراق) – وان تحيلنا للوهلة الاولى على سفر الخروج في العهد القديم – الدلالة النفسية ذات البعدَ الديني، اذ يرتبط حدث (الخروج) مع المكان (العراق) ارتباطاً وثيقاً، ولاسيما انه يحيل على مكان واقعي، فيما يتضافر مكانان في دلالة عنوان رواية (بيت في بغداد) وذلك عبر تحديد المكان الاول الخاص بـ (بيت) في مكان عام واوسع (بغداد)، اذ تشير الى دلالة نفسية – اجتماعية، فهي تقدم شعور الراوي واحساسه ووصفه لذلك البيت وطبيعة حياة العائلة داخله وطبيعة علاقاتها خارج البيت – اي المحيط – فيما تأتي التسمية المكانية في عنوان رواية (ايام العراق) لتشير الى دلالة نفسية – سياسية عبر تلازم الزمان (ايام) مع المكان (العراق)، اذ تبحث في الاوضاع السياسية للعراق ابان فترة انقلاب الفريق بكر صدقي وانعكاساته على الحالة النفسية للراوي ومن ثم ابناء الطائفة على وجه العموم . وتنفرد رواية (وداعاً بابل) بدلالتها الحضارية اذ يعكس العنوان ذلك الامتداد الروحي للمكان ليس في بعده الجغرافي فحسب بل في البعد الروحي، كون مدينة (بابل) تمثل مركز الانبثاق الاول لكتابة التلمود – الشريعة الشفوية لاتباع الديانة اليهودية – فهي اساس الوجود بالنسبة لأبناء الطائفة، فالراوي يودع وجوده فكراً وكياناً، روحاً وجسداً، ولاسيما ان بابل تعني في البابلية القديمة (ءب ال) اي (باب الله)، ولما كان معظم ابناء الطائفة يتمسكون بتعاليم دينهم ويلتزمونها حرفياً، فلقد مثلت بابل مركز الوجود، وعلى هذا فلقد اكتسب المكان قدسيته الخاصة عبر الدلالة الحضارية والتي توحي ببعد ديني، كما يمكننا ان نؤشر اقتران الدلالة الحضارية هنا بدلالة نفسية كذلك اذ ان الوداع يرتبط بحالة الراوي النفسية .

وتسجل رواية (نزوله وخيط الشيطان) علاماتية مكانها عبر احالات مفردة (نزوله)، ولاسيما انها مفردة شعبية عراقية تحيل الاذهان مباشرة الى مكان (حوش) مقسم على غرف تسكنها اناس اذ يعد ذلك الحوش جزءاً من التكوين الثقافي – الاجتماعي للشخصية العراقية[1]، فطبيعة بنية الحوش المعمارية بناء يتوسطه فناء داخلي تطل عليه الغرف لاتتوافر الا في البيئة العراقية فهذا التركيب المعماري مرتبط

(1) ينظر: شحنات المكان: 108 .

ببنية اجتماعية تتصل بالمجتمع العراقي تجسد نوعاً من الترابط الاجتماعي والالفة فضلاً عن التنوع الاجتماعي والثقافي في هذا النمط من البناء المعماري، زيادة على ذلك ان اغلب هذه البيوت كان يملكها في الغالب التجار اليهود تقسم الى غرف للايجار او مستودعات لحفظ البضائع والسلع فهي نوع من تأكيد الملكية والانتماء الى المكان، فتشير للوهلة الاولى الى دلالة اجتماعية لطبيعة السكن المشترك في بغداد فهو بدلالته النهائية يحيل على هوية ثقافية. اما على مستوى عناوين الفصول – كما اشرنا – فإن رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) قد جاءت انموذجاً لهذه العلاماتية، اذ تؤشر الرواية مدناً معينة جرت فيها الاحداث فيتطرق الى طهران وبومباي وبغداد ورامات غان. ويبدو ان دلالة الاماكن في هذه الرواية اشارت كلها الى دلالة سياسية – اجتماعية، اذ يرتبط عنوان الفصل المحدد للمكان بالاحداث التي جرت فيه، ويؤكد على طبيعة العلاقة التي ربطت الراوي بساكني تلك الاماكن .

الذاكرة والمكان

اذا كانت الذاكرة وسيلة الزمن في الكتابة، فأنها مع المكان تشكل الاطار العام الذي يتحرك وفق مساحته ذلك الزمن، فحتى لو كانت الكتابة عابرة للازمان بمعنى تستدعي ازمنة اسطورية او تاريخية او واقعية ... فلابد في الغالب من خلفية مكانية لأحداثها، والا لانتفى الزمن بحوادثه، وعلى هذا فإن العلاقة بين الذاكرة والمكان هي "علاقة اقامة متبادلة يقيم المكان في الذاكرة وتقيم الذاكرة في المكان [فالاقامة بينهما] هاجس تضافر والتحام أكثر منه فعل مشاركة بين طرفين تقارب بينهما لحظة زمنية منفلتة"[1]، وبناء على ذلك يمكننا ان نعد معالجة ذاكرة المكان بوصفها نسقاً ثقافياً ينظم العمليات الاجتماعية للجماعة هنا، حيث يتخذ المكان بعداً ايديولوجياً يعمل على ابراز خصوصية المعالجة وعلاقته بتشكيل الذاكرة الجمعية، فدراسة ذاكرة المكان من هذا الباب تعني البحث عن مدلول المكان في الذاكرة الجمعية وكيف تمثل في الخطاب الروائي لدى روائيي ابناء الطائفة، ونعني تحديداً المضمون،فضلاً عن ذلك فإن دراسة المكان تبحث في علاقة المتن او المبنى الروائي/ والفترة التاريخية التي يحيل اليها [2].

---

(1) المكان العراقي: جدل الكتابة والتجربة، مجموعة مؤلفين عراقيين، تحرير وتقديم: لؤي حمزة عباس، دراسات عراقية، ط1، 2009 :113.

(3) حدود المكان والذاكرة وابعاد التخييل الروائي، عبد السلام ناس عبد الكريم، مقال من شبكة المعلومات. www.aklaam.net

تعمل ذاكرة المكان على تقديم سيرة الطائفة وتاريخها المتعلق مادياً بالمكان، بوصفه مركزاً لصيرورتها والاساس الاول لتشريعاتها، فيحمل المكان مدلولاً روحياً في الذاكرة الجمعية لأبناء الطائفة . ويشكل العراق – وبحسب الكتاب المقدس – جنة عدن التي ذكرت فيه، لذلك يأتي ارتباط الراوي في رواية (وداعاً بابل) بذلك المكان بوصفه مرجعاً للتعاليم ومركزاً لانبثاق الشريعة، فيقول محدداً ذلك المدلول في معرض حديثه عن بساتين جدته (.. كلما ذكر لنا احد اساتذتنا بعد ذلك ان جنة عدن الواردة في سفر التكوين موجودة في العراق، انصرف بي ذهني الى بساتين جدتي تلك ..)[1][*] وكأن الراوي هنا يحاول اعادة كتابة تاريخ المكان الام (العراق) ويستند في ذلك الى مكانته المذكورة في كتاب العهد القديم، لذلك نراه يؤكد ان جنة عدن هي العراق ذلك المكان الذي اقتلع منه رغم ان كتابهم يؤكد ذلك الوجود للجنة وهم فيه .

ويقترب المدلول الديني كثيراً من المدلول النفسي ولاسيما فيما يتعلق بخصوصية مدينة بابل الأثرية، اذ يرتبط ذلك المكان في الذاكرة الجمعية اليهودية بالسبي البابلي لأبناء الطائفة، ففي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) يحاول الراوي/ البطل ان يروي مأساة الطائفة على مر العصور، عبر الاشارة الى ابرز الاحداث فيها كالسبي الذي تعرضوا له فيقول: (تذكرت الطوفان وغربة بني إسرائيل في مصر، وخراب الهيكل الاول، وخراب الهيكل الثاني، وسبي آشور وسبي نبوخذ نصر..)[2]، فاقتران نبوخذ نصر بمدينة بابل واضح ومعروف، لذلك نراه يؤكد اقتران تلك المآسي فقط بتلك الاماكن التي قدم لتاريخها عبر ذلك النص .

ويبدو ان المدلول الديني للمكان ارتبط في أكثر من رواية، اذ اكدت ذلك المدلول روايتا (الخروج من العراق) و(وداعاً بابل)، ففي رواية (الخروج من العراق) يقدم الراوي ذاكرة ذلك المكان عبر المفارقة التي اقامها في عمليات تهجير ابناء الطائفة الى العراق ومنه في العصر القديم والعصر الحديث، وفي خاتمة الجزء الاول من الرباعية يقدم الراوي ذلك المدلول حين يتهكم ويسخر من عمليات تهجير ابناء الطائفة من العراق وترحيلهم

---

(1) وداعاً بابل: 34.

(*) اذ وردت في سفر التكوين: 2، الاصحاح (7-14)

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 161، ينظر كذلك فيكتوريا: 94.

فيقول (.. كان نبوخذ نصر ونوري السعيد على موعد في إحدى زوايا التاريخ عندما قام احدهم بعملية السبي قبل أكثر من الفي عام، وقام الثاني بعملية الاضطهاد في النصف الثاني من سنوات الخمسين..)[1]، اذ يمثل (العراق) محور التضاد المكاني متخذاً من الزمن اداة تشكيل ذلك التضاد، واذا كان اسحاق بار – موشيه قد قدم لمدلول المكان دينياً عبر تلك المفارقة، فلقد قدم نعيم قطان ذلك المدلول عبر تأمله لتلك المدينة اثر قيامه مع الطلبة بسفره اليها، فيقول (يومها، ونحن في طريق العودة ... اغمضت عيني واخذت ارى نفسي حافي القدمين، ماشياً على الرمل الحارق، وعلى الظهر حمل ثقيل، الى جانب اخوتي الاسرى ونحن نعبر الصحارى والانهار والسهول دون ان نحني الظهر او نخفض الرأس، كنا نغمض الجفون على مشهد ذلنا، مهيئين انفسنا لنمنح العالم التلمود ذلك الكنز من الحكمة الابدية.)[2] فالراوي يؤرخ للمكان (بابل) عبر ذلك السبي الجماعي لأبناء الطائفة وفي الوقت نفسه يؤكد اسبقية الوجود –بحسب ما يرى- وحق الانتماء فيه ولاسيما حين كتبوا التلمود البابلي في (بابل) مصدر الشريعة الشفوية فتاريخ المدينة يشهد بحادثتي السبي والتدوين للشريعة .

ويأتي البعد السياسي للمكان ممثلاً لعلاقة المتن الروائي بطبيعة المرحلة التاريخية التي احال اليها، فالاشارة الى مكان الحدث وتاريخه هو مايؤشر ذلك المدلول المكاني بوصف العراق البؤرة المكانية التي تشكلت فيها الاحداث، اذ تتفق أكثر الروايات على جعل حادثة الفرهود التي حصلت في حقبة الاربعينات احالتها التاريخية الاساس، وانعكاس تلك الحادثة على مجمل الكون الروائي في (ما قبل وما بعد الحادثة). وعلى ذلك فلقد شكّل الاحساس الذاتي بتجربة المكان – اي حادثته – ظاهرة بارزة في نصوصهم، فمن ذلك ماتعرضه رواية (نزوله وخيط الشيطان) من تداعيات حادثة الفرهود في نفسية الشخصية – سلمان حشوة – وتجعل منه شخصية مضطربة هستيرية،ويعضد ذلك الحدث اقتران المدينة وهي هنا – مدينة كربلاء المقدسة – بفاجعة استشهاد الامام الحسين (عليه السلام)، اذ تقترن كلتا الحادثتين بأسباب دينية لذلك ترتبط فاجعة الحادثة بقدسية المكان، وهو ماتسجله الرواية في حديث شخصية سلمان حشوة

(1) الخروج من العراق: 597.

(2) وداعاً بابل: 66 – 67.

لصاحبه خضوري حين يقول:(كرب وبلاء.. في كل مكان كرب وبلاء..والعام 1941 يوم خميس والنازيون كالدود ينتشرون في كل الارجاء ..الاول من ايار كرب وبلاء وانا اضع رأسي في حلق سبع جائع)[1]، اذ يقدم النص قراءة تاريخية للمكان العراقي ولاسيما مدينة كربلاء على وجه الخصوص التي عرفت على مدى التاريخ باستشهاد الامام الحسين (عليه السلام).

ويقترن احياناً المدلول السياسي للمكان بالمدلول الديني، حيث تشير النصوص الى اسباب حادثة الفرهود، اذ تجمع روايات (فريدة) و (يومان في حزيران) و (شلومو الكردي وانا والزمن) على تأكيد اقتران فشل التيار القومي في الاول من حزيران وهروب رشيد عالي الكيلاني الى ايران الذي صادف يوم احد اعياد الطائفة، حين توجهوا الى مرقد النبي يشوع للاحتفال بالمناسبة الدينية، من ذلك ماتقدمه رواية (فريدة) عن توثيق ذلك الحدث في بغداد حين يصف الراوي الحدث قائلاً: (.دّوت في الجو طلقات الرصاص، مراهقو تنظيم الفتوة هجموا على اليهود الذين كانوا يغادرون الكنيس لابسين ثياب الاحتفال على شرف النبي يشوع، تعالت الصرخات بأنهم يحتفلون بهزيمة العراق..)[2]، ان ما تختزنه الذاكرة عن المكان هي تلك المفارقة بين مظاهر الاحتفال والفرح، وبين لثم جراح الهزيمة والعزاء، ونتيجة لذلك جاء مدلول المكان في الذاكرة ثنائياً (سياسياً - دينياً) بحسب وجهة نظرهم .

وتبرز رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) ثنائية المدلول المكاني عبر سردها لحادثة الفرهود ليلة العيد، اذ يقدم راوي سمير نقاش تلك الحادثة باسلوب المفارقة التي تخرج للسخرية، فيصف توجه شلومو الى الأحتفال عشية العيد مع اصدقائه مؤطراً ذلك الاحتفال بحال مدينة بغداد فيقول: (.. ودعها وخرج وبغداد مرتدية حلة عيد، مزكومة الانف فما عادت تشم رائحة الشواط الخانقة المنتشرة في كل ذرة هواء، ورغم فرار رشيد عالي، فإنه العالم كان يقتتل بضراوة في الغرب وفي الشرق .. لكن بغداد كانت تحيي العيد، وشلومو الكردي وكثيرون معه يلهجون بشكر وحمد الله بقلوب راضية

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 78.

(2) فريدة: 217.

مرضية..)[1]. فالراوي هنا وان حاول مواجهة تاريخ المكان واستدعاءه فأنه لم يكن مُبرءاً من نقده ولاسيما حين يشكل ذلك المكان محور معالم الحياة ممثلة بالعيد ومحور الموت ممثلاً بالحادثة . وتنفرد رواية (فيكتوريا) في مدلول المكان السياسي في الذاكرة حينما تتخذ من فترة الحرب العالمية الاولى احالاتها التاريخية وانعكاس تلك الحرب على طبيعة حياة العائلة في (الحوش) حين كان العراق واقعاً تحت سيطرة الاحتلال العثماني، اذ عمد رجال البيت الى حفر حفرة في البيت كالسرداب يختبئون فيها من ملاحقة الاتراك وتجنيدهم لرجال البيت في تلك الحرب فـ (بينما كان الشبان يقادون الى الشمال ويتساقطون كالذباب في طريقهم الى ساحات القتال عند الحدود الروسية .. اذا بالحوش اليهودي الحقير يتمرد على المملكة العثمانية..)[2]، يأتي المكان هنا فاعلاً في تأديته وظيفة مضادة بوصفه بديلاً عن مقاومة ساكنيه فتأديته وظيفة اخفائهم بعد اختفائهم فيه، يكون ذلك المكان البسيط قد انتصر على امبراطورية تحكم دولاً ومساحات شاسعة وقعت تحت سيطرتها . وقد تتخذ ذاكرة المكان في ارتباط الحدث الذي يكاد ان يكون شبه قدسياً – من وجهة نظر الراوي- بمكان له خصوصية في الرواية، اذ ترتبط الذاكرة بما هو إنساني وليس بما هو سياسي او تاريخي فقط ولاسيما حين تقترب الرواية من الاوتوبيوغرافية مثلما ظهر في الرباعية العراقية، ففي رواية (بيت في بغداد) يكتسب المكان قدسيته من طبيعة ساكنيه، فلقد كانت جدة الراوي لأمه طيبة القلب حتى في شيخوختها، وكانت تخاطب الطيور والعصافير من شرفة الدار، وحين توفيت بقيت صورتها ثابتة ومقترنة بالمكان الذي شاهدها فيه الراوي وهي تطعم الطيور، اذ يصف احساسه لحظة مغادرة ذلك البيت بالقول:{ عندما غادرنا الدار الواقعة في محلة قمبر علي لم يتبق في الذاكرة الا المنظر القدسي الذي لم ترسمه يد رسام ولم يصفه شاعر في قصيدة..)[3].

وفي سياق آخر – وفي الرواية نفسها – تستدعي ذاكرة المكان طقوساً خاصة يتعرف اليها الراوي وتثير انفعالاته، فترتبط بذاكرته حتى يوثقها عبر ذلك التمثيل

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 53 .وينظر كذلك وداعاً بابل: 23 – 24، يومان في حزيران: 108، 110.

(2) فيكتوريا : 109.

(3) بيت في بغداد : 77.

السردي للواقعة، اذ يرتبط المكان بذكرى مناسبة دينية للمسلمين وهي ايام عاشوراء (ذكرى استشهاد الامام الحسين عليه السلام) وما يثيره من رد فعل متعاطف من الراوي فترتبط الدار بتلك الذكرى حين يقول (كانت لتلك الدار التي قطناها سنة او اقل بقليل هالة خاصة بها، ففي ايام عزاء الحسين كان ممر السبايات تحت شبابيكنا تماماً كنا نسمع صوت الضرب واللطم والحزن والبكاء فنكاد نشارك في الحزن والبكاء)[1]. فما يؤشره النص هو ذلك التقارب الشعوري والانفعالي رغم التباعد الديني للطوائف فذلك الشعور هو الذي تستدعيه ذاكرة المكان التي تبقى محافظة على ديمومته كلما مرت في الذاكرة .

وفي ضوء ماقدمنا لدراسة الذاكرة والمكان والتي كشفت عن تعالقات التاريخ الذي ارتبط من وجهة نظر الروائيين بتأريخ وجودهم والمآسي التي سجلتها الذاكرة الجمعية على مر العصور، سنعمد الى تقديم تصنيفات المكان وفق الثنائية التي فرضتها خصوصية النصوص، التي ستمهد لدراسة تنوع المكان وتعدد دلالاته مثلما قدم في هذه النصوص، وهو مايبحثه المحور التالي في تصنيفات المكان.

تصنيفات المكان

ثنائية المكان الجامع / المكان المتفرع

تنطلق أكثر المقاربات البنيوية للمكان من الثنائيات الضدية التي اقترحها يوري لوتمان في معالجته للمكان الفني، اذ تتخذ تلك الثنائيات علاقات مكانية تحمل دلالات ذات ابعاد متضادة غالباً، فعبر تلك الثنائيات تتحدد علاقة الشخصيات بالمكان، كما يمكن تحديد شبكة العلاقات التي تربط الشخصيات في الكون الروائي عبر ذلك التضاد الثنائي، فقد تحدد تلك الثنائيات الضدية طبيعة المجتمع الروائي [2]، فبحسب لوتمان "ان نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والاخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان .. على اضفاء معنى على الحياة التي تحيط به .. تنطوي دوماً على سمات مكانية، وقد تأخذ هذه السمات تارة شكل تضاد ثنائي" [3].

---

(1) م.ن: 156-157.

(2) ينظر: بناء المكان الروائي الرواية السورية انموذجاً، د. سمر روحي الفيصل، مجلة الموقف الادبي، اتحاد ادباء دمشق، ع306، 1996: 11.

(3) مشكلة المكان الفني: 69.

ولما كانت نصوصنا - قيد الدراسة - تتجه على وجه الخصوص بحث علاقة الذات بالمكان المقصود فلابد لها ان تتخذ ثنائية خاصة في تناولها للمكان، فما دامت الاسس النظرية والثقافية لأي جنس او نوع ادبي تنطلق من تجربة المبدع [1]، فلابد من ان تتشكل ثنائية المكان وفق ثنائية مكان جامع / مكان متفرع، فـ (المكان الجامع) هو المكان المركز الذي ينطلق منه السرد لاول مرة وتتفرع منه بقية الامكنة، وتنطلق منه الشخصيات بأحلامها وافكارها لتعود اليه [2]، اذ يشكل المكان الجامع في بعض هذه النصوص المكان البؤري الذي يتلخص بتمييز (امكانياته اللامحدودة في توليد الصور الاستعارية المبنية على احتمالية الاشارة الى واقع ما خارج النص حتى لو كان مفترضاً)[3]. كما ان لهذا المكان دوره الرئيس في الاحداث اذ يبدأ بها وينتهي فيها، ويعمل كذلك على تقديم الشخصيات الرئيسة واقحامها في الكون الروائي كما انه يحدد كيفية خروجها من النص اي بحث مصيرها، ويقابل ذلك المكان (المكان المتفرع)، وهو المكان الذي يتكون نتيجة احالات المكان الجامع فيعمل على تقديم الشخصيات الثانوية والجديدة .

واذا كان المكان الجامع - بوصفه مرجعاً - يتحدد في مكان واحد، فإن المكان المتفرع لابد ان يتعدد ويتنوع ذلك انه "يستدعي تنوعاً في الاحداث وبالتالي في الدلالات المترتبة عن تلك الاحداث من زاوية رمزية او ايديولوجية"[4]، كما ان ذلك المكان - اي المتفرع - يتحدد سلفاً دوره في السرد فهو حلقة الوصل بين زمنين او بين زمان - مكان، لأنه متولد من المكان المستعاد الاصلي وهو المرجع، وبقراءتنا لتلك الثنائية في النصوص امكننا ان نحددها في الجدول الآتي مع الآخذ بعين الاعتبار تعدد دلالات المكان المتفرع[*].

---

(1) ينظر: الاسس النظرية والثقافية لكتابة المنفى، فريال غزول، ضمن كتاب (الكتابة والمنفى)، ادونيس واخرون (كتاب عرب)، تحرير وتقديم: د. عبد الله ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2012 :39.

(2) ينظر: حركة السرد الروائي ومناخاته: 98.

(3) شحنات المكان: 29.

(4) بنية الشكل الروائي: 90.

(*) لما كانت الدراسة تتجه الى تحديد ابعاد الظاهرة في النصوص الروائية - قيد الدراسة - على وجه العموم، لم نعمد الى تحليل الامكنة وفق تطبيق تلك الثنائية التي قدمنا لها كما في الجدول، اذ ارتأينا التركيز على الامكنة التي شكلت حضوراً مشتركاً في كل النصوص بغية الوقوف على تناقض دلالتها من نص لآخر لكي تتضح اشكال وانماط المكان لاستحالة تغطيتها من دون جدولتها .

الرواية	المكـــان الجـــامع ودلالته	المكان المتفرع
الرباعيـــة العراقية(*) بيـــت في بغداد	البيـت (قمـبر علـي) ص10 دلالـة اجتماعيـة – سياسية	الدهانـة 45 / السـرداب 47/ دلتـاوه 82 / الحلـة 86 / الموصل 90 / المورية 149 / مدرسـة راحيـل شحمون 191
ايام العراق	بيت الدهانة (126) دلالـة اجتماعيـة – سياسية	مدرسة راحيل شـحمون (56) / المكتبـة العامـة في بـاب المعظـم (107) / كليـة الحقـوق (134) / المدرسـة المتوسـطة الحكوميـة (138) / شـوارع الكـرخ بمـا فيهـا القصـر الملكـي (157) / الخـان (185) / البيت الجديد في عقد النصارى (199) / المقبرة (275) / بيت ايلين (343)
يومـــان في حزيران	بيت الدهانة دلالـة اجتماعيـة – سياسية	راحيل شحمون(3)/الخان(6) / المدرسة المتوسطة الحكوميـة (9) / سـوق الغـزل (61) / الثانويـة الإسـرائيلية في السـنك (120) / مدينـة البصـرة (130)
الرجس	الزنزانة (7) سياسية – نفسية	بعقوبة (53) / العراق (146)
فوة يادم	المقهى (5)، رمزية	بيـت حجـي حمـزة (32) / بيـت بابـاليوي (60) / بيت متانة سبر السطح (45)

(*) لم تقدم رواية الخـروج من العـراق مكانها الجامع فلقد كانت اغلبها استذكارات للراوي في امكنة متعددة دون ان يحدد مكانه اذ قدم (124) فصلاً تتعلق بحوادث حصلت لشخصيات في محيطه .

نزوله وخيط الشيطان	بيت النزل (32) اجتماعية - سياسية	القطار(22) / الاعدادية المركزية(27) / دكان يعقوب(41) / كربلاء(54) / المقهى(82)/ بستان الصليخ(84) / بستان الخس (197) / الملاهي(59) / السنك(307) / الجسر(121) / الشط(368)
عورة الملائكة	الطائرة (135) نفسية	بغداد(322) / الجامعة (كبعات رام)(50)/ طهران(129) / مستوطنات(168)/ لندن(364)
شلومو الكردي وانا والزمن	بيت رامات غان(9) نفسية - سياسية	بغداد(45) / الهند(23) / طهران(68)/صبلاخ(79)
فيكتوريا	بيت رامات غان(229) نفسية	بغداد جسر الطوف (5) / ابي /سيفين(294) / الموصل(99) / التياترو(41) / الحفرة(109)/ حسرمود(69)/ السينما(160)/نهر دجلة(69) / لبنان(220) / مدينة الكاظمية(306)
فريدة	بيت الصليخ (132) اجتماعية	بيت العمة (54) / بيت سليم(45) / حديقة غازي (53) / شارع ابو نؤاس(15) / سجن سليم (75) / بستان الخس(64) / السينما(65) / الملهى(106) / القبو(170)
وداعاً بابل	المقهى (7) سياسية	سطح البيت(14) / المدرسة(58) / بيوت البغاء(46) / بيت طالبته(71) /مدينة بابل(66) / السينما(100) / شارع ابو نؤاس (132) / بيت سعيد (198)

ومن معاينة الجدول اعلاه، يمكننا ان نؤشر بوضوح البعد الامتدادي للمكان الجامع الذي يستحضر المكان المتفرع بكل احالاته إذ الأخير يشكل سلسلة عوالم لامنتهية عبر استدعائها احداثاً وشخصيات بفضاءاتها وانماطها المتعددة، اذ تتوالد تلك الفضاءات حتى بعد انتهاء الرواية التي تبقى حاضرة في ذهن القارئ عبر ذلك البعد الامتدادي ولاسيما اذا كانت تلك الامكنة تحمل دلالات متعددة . ففي الرباعية العراقية يأتي المكان الجامع (البيت) ليمثل الترابط الاسري وطبيعة الحياة الاجتماعية للعائلة حين كان الجّد على قيد الحياة ليحمل ذلك المكان دلالة القوة والسلطة التي تشكل على مستوى الخطاب الروائي في الرباعية مظاهر ذات دلالات مزدوجة (اجتماعية / سياسية)، ولاسيما حين يعرج الراوي على التطورات السياسية التي اثرت في المكان وساكنيه – اي طبيعة العلاقة بينهم – فلقد شكل البيت مركزاً جاذباً يمكن ان يعامل معاملة (كيان رحمي سري غائر في الذاتية ومكون لها، له طابع الانا وهي تبحث عن وجودها بين انوات اخرى وله بعد ذلك طريقة القول الخاص، لأنه يحمل سمات ساكنيه المتميزة عن الآخرين)[1].

وبوصف البيت حاملاً للطفولة الساكنة بين ذراعيه بحسب باشلار[2] فلقد شكل البيت عند راوي (اسحاق بار – موشيه) حلقة الوصل بين فضاءين، الفضاء العام (الخارجي) والفضاء الخاص (الداخلي) فعبر علاقة الراوي بالمكان (البيت) وعلاقته بالمحيط انتجت الدلالة النهائية للمكان. فالبيت يمثل الدلالة الاجتماعية في الحديث عن المستوى الطبقي الذي تنحدر منه الشخصية وطبيعة الالفة والاحساس بالامان فيه، فيما تتمثل الدلالة السياسية في انعكاس الوضع السياسي المتدهور – بوصف البيت صورة مصغرة عن الوطن – في فقدان الامن وطبيعة التواصل الاجتماعي. وتأتي طبيعة الاحساس بالأمان في البيت من قناعة الراوي بربط المكان بكينونته – اي كينونة الراوي – حين يقول (.. المرء بدون بيت هو مجرد وهم وعندما تراه خارج بيته وخارج قاعدته فهو اقرب الاشياء الى لاشيء ..)[3]. وتشير صياغة هذا القناعة ذات النسق العام الى فلسفة تقوم على تجاوز الموقع الخارجي للبيت بوصفه مكان للسكن الى كونه كياناً

(1) شحنات المكان: 175.

(2) ينظر: جماليات المكان: 38.

(3) بيت في بغداد: 214.

عضوياً وفكرياً يمنح ساكنه هويته وينعكس على ردود افعال الشخصية بما يشير الى هيمنة العلاقة الرحمية بين الساكن –وهو هنا الراوي- وموضع استقراره الذي يدخل دائرة القلق والضياع اذا غادره،وفق تأطيره اياه وجودياً.

وقد يفقد المكان الفته والامان الذي يمنحه للشخصية حين تغلف الاحداث السياسية السلبية وتداعياتها ذلك المكان، فتهتز ثقة الشخصية بالمكان حتى يفقد ذلك الاحساس ليحل محله الاحساس بالخوف، اذ يقدم الراوي ذلك التحول عبر حادثة الانقلاب العسكري للفريق بكر صدقي فيقول: (الخوف كان يملأ نفسي ويملأ البيت المهتز .. الخوف الذي كنت اعرف بصورة غيبية مطلقة انه لن يغادرني بعد الان، وانه سيعيش في نفسي الى الابد ..)[1] فالبيت الذي يأتي معادلاً للوطن يقدم انموذج المكان في دلالاته المتحولة الى الضد . من دون ان يفقد التماهي مع الشخصية فخوف الشخصية خوف البيت واذا كان البيت في الرباعية العراقية قد شكل حلقة الوصل بين فضائين، وقدم حالة التحول الضدية في المكان فإنه يأتي في رواية (فيكتوريا) ليقدم فضاء منغلقاً على ذاته ليمثل غيتو الطائفة بمرجعيته الدينية، لكن البيت وبسبب من طبيعة الحياة الاجتماعية للبلد (العراق) انما يمثل كما قدمه الراوي جزءاً من التكوين الثقافي – الاجتماعي للشخصية العراقية [2]، لذلك فأن مفردة (حوش) تمثل النغمة الشعبية التي تستوطن المكان[3]، اذ يأتي تأكيد الراوي لمفردة (حوش) محاولة منه لاستدعاء الاجواء الشعبية البغدادية في نهايات القرن التاسع عشر، فحين يصف اشكال النسوة وطبيعة الحياة في البيت، يقرن كل ذلك بمفردة حوش من ذلك ما يقوله في وصف عزيزة وطبيعة الطعام الذي تقدمه (.. عزيزة زوجة يهودا وام مريم كانت من اجمل نساء الحوش .. وشاع في الحوش انه لولا الطعام الدسم الذي تتخم به يهودا، لكان الرجل الطيب المريض قد قضى نحبه منذ امد ..)[4].

---

(1) بيت في بغداد: 420.

(2) ينظر: شحنات المكان: 108 .

(3) ينظر: م.ن: 82.

(4) فيكتوريا: 9- 10.

ويبدو ان طبيعة احساس الراوي بتلك الاماكن قد حافظت على صورة معماريتها في اشكالها الاولى المختزنة في الذاكرة، لذلك فإن الصورة المكانية لاتفسر بل تقدم عن طريق الاحساس بمعماريتها [1]، وهو ماقدمته روايتا (بيت في بغداد) و(فيكتوريا). واذا كان البيت في الروايتين قد مثل فضاءً خاصاً، فإنه في رواية (نزوله وخيط الشيطان) قدم فضاء عاماً، ذلك ان بيت النزل (الحوش) ضم تجمعاً سكنياً كشف طبيعة الحياة الاجتماعية السائدة في المجتمع العراقي آنذاك، كما انه قدم انموذجاً للتفاوت الطبقي والفكري والاختلاف الديني لنزلاء ذلك البيت، وهو ماينسحب على الوطن / العراق بوصفه نسيجاً يضم كل تلك التكوينات [*].

وتأسيساً على ماسبق، يمكننا القول ان الروايات الثلاث تشترك في تقديمها بيئة بغدادية شعبية ترسخت حتى الاربعينات في مخيلة الروائيين ليعيدوا انتاجها بالتمثيل السردي. فالاحتفاء بمعمارية البيت البغدادي بطارمته وسردابه والبالكون والتفاصيل الموقعية المقترنة به من الشوارع والازقة والاسواق والمحال (الدكاكين) في تلك الروايات ما هو الا تأكيد هوية ثقافية، وهو ما يؤكد أن المكان هو الذي يستدعي كاتبه وليس العكس وذلك حين يضطر الكاتب الى استحضار ثقافة كاملة في موازاة حديث المكان [2]، وعلى ذلك فإن هذه الامكنة ارتبطت بذات الشخصية – ومن ورائها المؤلف – حتى اسست لهويتها .

ومن البيت (الحوش) الى القبو (السرداب) الذي يمثل (الذات الشعبية الدفينة في الاعماق، [فـ] هو الصندوق المقفل الموشوم بالعذاب والسحر والجن، [و] هو القلعة الكائنة في اعماق الارض وهو المأمن والخلاص من عتيات الزمن ..)[3]. ويقدم راوي اسحاق بار – موشيه السرداب في البيت بوصفه عالماً غيبياً مجهولاً يسكنه الجن فيقول عاكساً دلالة المكان النفسية والمرتبطة بطبيعة تفكير الراوي فيه – اي بالمكان – (اما الجنية فكانت

---

(1) ينظر: الاحساس بالعمارة: ستين أ. راسموسين، تر: المهندس عماد الكيالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1993: 15.

(*) ينظر: نزوله وخيط الشيطان، حيث يقدم شكل البيت عبر المشهد الوصفي للشخصية: 32

(2) ينظر: شحنات المكان: 85 .

(3) المكان في الرواية (الجزء الثاني): 90.

حقيقة هامة في حياتنا جميعاً .. كنا ننتهز فرصة زيارة ولد غريب لدارنا كي نقنعه بالنزول الى سرداب الحطب في الدار الصغيرة الاولى، دون جدوى ..)[1]، فدلالة المكان النفسية تأخذ بعداً اسطورياً ايضا، لكنها في كل الاحوال تحمل صفة ايجابية اذ ارتبط المكان بذاكرة الطفولة البريئة. واذا كان المكان في نص اسحاق بار – موشيه يحمل دلالة نفسية ايجابية، فإنه في روايتي (الرجس) و (فريدة) يحمل دلالة ثنائية (نفسية (بصفة سلبية) - سياسية)، ففي رواية (الرجس) يقدم الراوي (القبو) بوصفه مكاناً للاضطهاد والاعتقال يعكس طبيعة الاحساس بالنفور في المكان بالنسبة للراوي، ولاسيما حين يكون عالماً غير صالح للعيش بما فيه من ظلام وبرودة ذلك (ان المرء يمكن ان يضيع في دهاليز هذا السرداب ..متاهة .. متاهة حقيقية، سجن ولا سجن، والضوء الشاحب المطل برأسه في السقف لا يمكن ان يخلق نوراً حقيقياً .. كانت الخلايا متشابهة كلها، باردة كلها، عفنة كلها، مظلمة كلها، خاوية كلها ..) [2] . فأنعكاس السياسي على النفسي واضح جداً حتى باتت الشخصية تعمم كل الصفات السلبية على العناصر المكانية الاخرى حتى لو لم ترها لذلك تأتي صفة الدلالة سلبية. والدلالة نفسها هي التي يقدمها القبو في رواية (فريدة) بوصفه مكاناً للاختباء ومانحاً الشعور بالامان على الصعيد الخاص لشخصية (سليم). اما على الصعيد العام للكون الروائي فإنه يمثل دلالة سياسية اثر ملاحقة واضطهاد ابناء الطائفة في تلك الحقبة ولاسيما حين يلتقي الخاص (جريمة القتل) بالعام (الملاحقة والاضطهاد)، اذ يمثل القبو مكاناً للشعور بالامان لشخصية (سليم) حين تركته (فريدة) فيه لأول مرة (فتلهى بالنظر الى الجدران، كانت مزدانة بالطنافس وبصورة فريدة صور فريدة على كل شبر من الجدران .. بدت له رطوبة المكان في البداية منعشة وتسلل اليه النور من خلال الكوة المفتوحة على المدرج الخارجي ..)[3]، ويمكن استشفاف محاولة التمهيد لما سيطرأ من تغيرات على طبيعة احساس سليم بالمكان، فهو بملكيته عائد لفريدة وما تعليق صورها وتأكيد الراوي على وصف تلك الصور الا دليل امتلاك فريدة البيت ومحتوياته بما فيهم سليم الذي اصبح جزءاً من ذلك القبو .

---

(1) بيت في بغداد: 147 .

(2) الرجس: 5.

(3) فريدة: 170.

وقد يتخذ المكان دلالته الاجتماعية حين يشير الى ارتباط موقع الشخصية (الاجتماعي) بمكان سكنها، ففي رواية (فيكتوريا) يقدم السرداب بوصفه مكاناً لسكن عائلة رفائيل . فلسوء حالتهم المادية وفقرهم اضطروا للسكن في السرداب، على العكس تماماً من سكن عائلتي (فيكتوريا) و(مريم) في الحوش، وعلى الرغم من ان الراوي لم يُشر الى طبيعة حياة عائلة رفائيل في السرداب، فإنه اكتفى بتحديد موضع سكنها، فيقول واصفاً رفائيل في احد المرات التي خرج فيها من السرداب متوجهاً الى المسرح (ذات يوم تجلى رفائيل من الظلام البائس في السرداب بزي غريب ..)[1]. ويبدو واضحاً ان الوضع الاجتماعي للعائلة متدني جداً حتى تسكن في ذلك المكان مما يعزز دلالة التدني الاجتماعية سواء ماتعلق منها بسلوكيات الوالد ام الوضع المعاشي .

وعبر ثنائية القبو / السطح نتقدم صعوداً لأستكشاف معمارية البيت البغدادي، اذ تؤشر تلك الروايات مكان (السطح) ليحمل دلالات متنوعة فمع تقديمها وظيفة واقعية واحدة هي وظيفة النوم صيفاً، لكن دلالتها وصفاتها تختلف بأختلاف توظيفها في كل رواية، اذ كانت تشير بداية الى المدلول الاجتماعي بوصف ظاهرة النوم في السطوح ليلاً عادة عند كل البغداديين (والعراقيين على وجه العموم)، لكن تلك الظاهرة كشفت في الروايات سياقات عدة في توظيفها، ففي رواية (فوة يدم) يقدم ذلك المكان بوصفه حالة لأكتشاف الشخصية لذاتها (وعي الذات) حين تكون مستلبة تماماً بفعل الاضطهاد الابوي (السلطة الابوية) اذ تكشف شخصية الشاب (متانة سبير) عجزها عن اتخاذ خطوة تجاه تسلط الاب وتحديد موقفه من الحبيبة (خاتون) ابنة الجيران، تلك التي تعرف عليها اثناء نومه في السطح فلقد (جن حنينه هذا منذ وقعت عيناه عليها صدفة في الصيف، على السطح في آخر ليل مقمر وسريرها من دون "كُلّه" وهو يمضي على اطراف اصابع قدميه كي ينزل للحوش ويفك رباط حماره ويمضي واياه للمسلخ..)[2]، اذ تعي الشخصية ذاتها عبر انصياعها لأوامر الاب حتى تقر بفشلها وتعتزم تنفيذ امر الاب في الخروج فجراً الى مسلخ الاغنام بدل التمرد على قانون ذلك الاب، ففي قرارة عقله (كان هناك مسلخ آخر شامخ البنيان.. مسلخ تنحر فيه اطياف بشرية وارادات، وهو

---

(1) فيكتوريا: 8.

(2) فوة يادم: 45.

الاول في طابور رجال تذبح من (كذا)(*) والجزار ابوه)[1] فالمكان يكشف هنا عن محاولة التمرد وفشلها كما يقدم وصفاً لطبيعة حياة الشخصية النفسية كونها شخصية سلبية غير فاعلة . ويمكننا عّد تلك الاماكن (السطوح) اماكن عابرة لكنها فاتحة لآفاق سردية جديدة، ولاسيما ما يتعلق منها في تطور الاحداث، ففي رواية (فريدة) يقدم المكان (السطح) بوصفه مكاناً لأبتداء علاقة (سليم) بـ (فريدة)، تلك العلاقة التي ستكون محور الرواية فيما بعد، فحين (حل الصيف وهَب نسيم الليل لطيفاً عليلاً .. نقل سليم سريره الى فوق، واعتاد قضاء ليله على السطوح .. وصله من السطح المجاور صوت يتغنى بإحدى الاغاني الرائجة تلك الايام .. صوت من لحم ودم وذو قرار غني ورقة تنفذ الى اعماق الروح)[2]، مايحاول الراوي في تقديمه للمكان هنا وعبر تركيزه في وصف جمالية صوت فريدة وتأثيره هو جذب انتباه القارئ الى كون ذلك الصوت الصادر من المكان المقابل هو ماسيشغل بال سليم حتى يتعرف على فريدة ومن ثم يوصلها الى عالم الغناء، فجاء المكان (السطح) سبباً في تأسيس محور العلاقة بينهما . وبغية تقديم صورة كاملة الابعاد لمعمارية المكان البغدادي الذي شيدته نصوص ابناء الطائفة، يقدم (المقهى) بوصفه مكاناً شعبياً ينهض بوظائف ودلالات عدة، اذ سجل هذا النوع من الامكنة – بوصفه مكاناً عاماً – النسبة الأكثر حضوراً في هذه النصوص، والمفارقة في تصنيف هذا المكان انه يأتي تاره بوصفه مكاناً جامعاً كما في روايتي (فوة يدم) و (وداعاً بابل)، وتارة اخرى يأتي بوصفه مكاناً متفرعاً كما في بقية الروايات . ففي رواية (فوة يدم) تقدم المقهى بوصفها مكاناً رمزياً (اليغورياً) على مستوى الكل الروائي، وان كانت على مستوى الفصول تشير الى دلالة اجتماعية، فالمكان الرمزي لايشترط ان يشير الى وجود مادي (فيزيائي)، بل تكفي احالاته وهنا يمكن لهذا النموذج المكاني ان يتحول الى اطار اجتماعي يجمع نماذج الطوائف الدينية في العراق. ولما كان الاخير يتمتع بتآلف الحياة الاجتماعية، فقد جاء عراف النماذج المقدمة من ابناء الطائفة اليهودية ليؤكد بأنه لافرق في الدين ماداموا يجتمعون تحت مظلة الإنسانية والظرف القاهر الذي وحدّهم، ولما

(*) كلمة نابية اضطررنا لرفعها من النص .

(1) م.ن: 90.

(2) فريدة: 30 – 31. وينظر كذلك في الدلالة الاجتماعية للمكان: بيت في بغداد: 261. وداعاً بابل: 14، فيكتوريا: 13 اذ يكشف المكان ابعاد علاقة محرمة لعائلة عبد الله نونو .

كانت الرواية تتخذ من حقبة الثلاثينيات خلفية لها، فلقد اشارت الى موجودات المقهى في شكلها البسيط،اذ كان صاحبها (خليف) (يضيع في زحمة الاوجار بين القوريات ودلات القهوة واستيكانات الجاي)[1]، لذلك يحمل المقهى دلالة اجتماعية ولاسيما انها تجمع فئات متنوعة ثقافياً ودينياً واجتماعياً. ويأتي المقهى ليمثل الدلالة السياسية في رواية (وداعاً بابل)، اذ يبدأ المشهد الافتتاحي للرواية بأجتماع الراوي وصديقه (نسيم) مع مجموعة اصدقاء في (مقهى ياسين)، ذلك المقهى الذي سيشهد نقاشاً ادبياً بين المتحاورين ثم يعرج عن قرار التحدث بلهجة يهود بغداد من قبل نسيم صديق الراوي،حيث يحاول نسيم تأكيد الهوية الدينية في ذلك النقاش، ولاسيما ان الشخصيات تتناقش عن بداية الفن الروائي عند العرب وتأثرهم به[2]. ويبدو ان روايات (نزوله وخيط الشيطان) و(فريدة) و(الخروج من العراق) قد اتفقت في تضمين المقهى دلالة سياسية، ففي رواية (نزوله وخيط الشيطان) يقدم المكان (المقهى) دلالته السياسية بوصفه بؤرة لطرح وجهات النظر في عملية ترحيل ابناء الطائفة واسقاط الجنسية [3]، وفي رواية (فريدة) يأتي المقهى ليمثل مكان اتفاق بعض ابناء الطائفة للهرب سراً من العراق بعد عمليات القتل والفرهود واسقاط الجنسية، اذ يحمل المقهى مدلولاً سياسياً[4]، فيما تتمثل تلك الدلالة في رواية (الخروج من العراق) في حوار رواد المقهى عن امكانية قيام تعددية حزبية في العراق [5].

وتنفرد رواية (عورة الملائكة) في تقديم الدلالة الفكرية من خلال عرض طبيعة علاقة الراوي بمليسا وبيان تقاطع وجهات نظرهم في تلك العلاقة، وتحديد الفوارق الفكرية للشخصيتين اذ يتم كل ذلك عبر جلوسهما في مقهى وطبيعة طلبات كل شخصية بما ينسحب على طريقة التفكير عندهما، اذ تطلب مليسا القهوة الفرنسية (الكابتشينو) فيما يطلب الراوي القهوة العربية وهما في احد مقاهي "تل ابيب" [6] ويبدو ان المكان قدم

---

(1) فوة يادم: 18 . ينظر كذلك بيت في بغداد: 47 /50 للدلالة الاجتماعية للمقهى .

(2) ينظر: وداعاً بابل: 7.

(3) ينظر: نزوله وخيط الشيطان: 337.

(4) ينظر: فريدة: 222.

(5) ينظر: الخروج من العراق: 40.

(6) ينظر: عورة الملائكة: 168 .

مظهرين، الاول إيضاح سبب فشل الراوي مع مليسا والآخر تأكيد هويته الوطنية . واذا كانت رواية (عورة الملائكة) قد انفردت بتقديم الدلالة الفكرية، فلقد انشغلت رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) بتقديم الدلالة النفسية، اذ جاء المقهى – هنا – مكاناً لاستعادة ذكريات الراوي للاحداث التي رافقته من حرب صبلاخ والفرهود ومقتل اسمر فيقول (كل خلاصة هذه الاشياء كانت تومض خلف جبيني في ذاك اليوم المشؤوم، وانا في مقهى الحيدرخانة، اعيش الماضي واجهل اللحظة التالية الملغمة، واشعر بحنين وعذاب والم وبان اتلمس دربي في ليل بلغت فيه الحلكة ما لم تبلغه حتى في اوج الحرب الضارية في صبلاخ او في الفرهود)[1]، فالمكان يمثل نقطة استدعاء الذكريات المؤلمة مضافاً اليها الحدث الأكثر الماً وهو قانون الترحيل، فالمكان هنا يجمع الذكريات المؤلمة.

وتشكل الحدائق العامة احد تنويعات الامكنة التي عرضتها النصوص، وماينبغي الاشارة اليه في اطارها – على وجه الخصوص – ان الروايات اكتفت بالاشارة الى حديقة "غازي" فقط، ولايخفى من ان اسم المكان التاريخي يجعل النص يتحرك في ازمنة عديدة، كما انه – اي الاسم – يُغني المكان بتجارب تلك الشخصيات[2]، فما دام النص يؤرخ لعقد الاربعينيات فهو يعنى بالاوضاع التي كان يعيشها العراق أبان الحكم الملكي كما لاتخفى الاشارة الى مكانة ابناء الطائفة في تلك المرحلة، وعلى وجه العموم فلقد تنوعت دلالة هذه الحديقة، ففي رواية (نزوله وخيط الشيطان) حملت الحديقة دلالة نفسية تمثلت في استرجاع شخصية (صبرية) ذكريات علاقتها الاولى بزوجها (افرايم) اذ اتخذت من ذلك المكان متكئاً لتفريغ الآمها واحساسها بالبرود العاطفي في علاقتها الزوجية فتصف تجوالها في الاماكن التي ذهبت اليها – وكأنها في حالة دوران مفرغ – وهي في طريقها الى حديقة غازي اذ تقول (باب الشرقي .. المرة الثانية في الباب الشرقي اجتزت سينما "غازي" ووصلت سينما "ديانا" ثم عدت على اعقابي ثانية الى "غازي")[3]. ولاتكتفي الشخصية بالأشارة الى مكان اللقاء بل تعمد الى تحديده بدقة حين تقول مستذكرة جلوسهما على مصطبة محددة (المصطبة الخضراء! مصطبتنا انت وانا! .. مازالت تخزن

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 63.

(2) ينظر: شحنات المكان: 83 .

(3) نزوله وخيط الشيطان: 110.

همسات الحب المسفوحة نزفت من قلبين محبين)[1]. وقد يحيل اسم الحديقة "غازي" الى توتر العلاقة بين الملك غازي وابناء الطائفة حين كان مؤيداً للافكار التي يروج لها الالمان وحاول محاربة الانكليز اذ انسحبت تلك العلاقة ضمنياً على علاقة الزوجين ليشكل المكان نقطة ضاغطة على الشخصية عبر استدعاء اسم الشخصية التاريخية، وهنا يحمل المكان دلالته الثنائية (نفسية - سياسية) .

واذا كانت رواية (نزوله وخيط الشيطان) قد حاولت رصد وظيفة الحديقة – في احد جوانب قراءتنا – في تكريس دلالة تأزم علاقة الملك بأبناء الطائفة، فإن رواية (فريدة) حاولت تأكيد الانتماء للوطن ومواصلة العلاقات الاجتماعية في ظل ذلك النظام الملكي، اذ تأخذ حديقة "غازي" دلالة اجتماعية حين تكون مكاناً للقاء العاشقين الاول (سليم) و (فريدة) وذلك ماقدمه مضمون رسالة (فريدة) لـ (سليم) في مقترحه عن مكان ووقت اللقاء الاول فلقد : (وصلته رسالة جديدة .."غداً الساعة الثالثة، حديقة غازي" .. "فريدة") [2].

وتأخذ صالات (السينما) دورها ضمن توصيفات معالم بغداد تلك التي اشرتها النصوص الروائية، فهي وان دلت اجمالاً على حالة الرقي والتقدم التي كانت بغداد تتمتع به آنذاك فلقد تعددت دلالتها وان مثلت على وجه العموم امكنة متفرعة، ففي رواية (فيكتوريا) يحاول النص الروائي ان يشير الى دور ابناء الطائفة في دخول السينما الى العراق لأول مرة، كما تظهر نوعاً من حالة التنوير التي تميزت بها عائلات الطائفة، اذ تتم الاشارة الى ذلك عبر الدلالة النفسية التي يحملها المكان، وذلك حينما تذكرت فيكتوريا ذهابهم العائلي الاول الى السينما فلقد (كان ابوها .. هو الذي اصطحب العائلة الى الفيلم الاول الذي زار المدينة وقد استطاع ايضاً اقناع يهودا بالذهاب معهم..)[3]، فالاثر الذي يتركه المكان على نفسية الشخصية (فيكتوريا) انما يحمل صفتين متضادتين، الاولى ايجابية تتمثل بلحظات الفرح عند الذهاب للسينما لأول مرة دخلت العراق، والاخرى

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 115.

(2) فريدة: 53.

(3) فيكتوريا : 160.

سلبية حين استذكرت الشخصية احراق المكان من قبل متطرفين مسلمين-بحسب ما ارادت الرواية قوله-.

وقد تأخذ السينما دلالة حضارية حينما تعرض لطبيعة تفكير اصحاب دور السينما – من الطائفتين المسلمين واليهود – وتعاملهم مع الانتقادات الاعلامية لأفلام الدور، فالذين يمتلكون دور السينما من ابناء الطائفة يتقبلون كافة الانتقادات ويعدونها بمثابة نصيحة، فيما يرفض المسلمون من اصحاب تلك الدور تقبل تلك الانتقادات حتى وان كانت تصب في مصلحة الدار، وبهذا فأنها تعرض ذلك المدلول الفكري للمكان كما في رواية (الخروج من العراق)، اذ يقدم عدنان – المسلم – صديق الراوي تلك المقابلة حينما يُمنع من دخول السينما – بوصفه ناقداً سينمائياً – حين يعمد الى كتابة مقال يشخص فيه بعض التصرفات التي يجب ان يعمل بها اصحاب الدور فيقول بعد ان غادر الدار مبرراً لصديقه الراوي سبب منعهما من دخول السينما (- الا تعرف الشعب؟ ان اصحاب السينمات الذين انتقدت افلامهم كانوا يهوداً . لم يتأثر اي منهم من النقد، ولم يعتبروا ذلك مساً بأرزاقهم اما هذا الحمار فله وجهة نظر اخرى .. انه بدائي كما ترى ..)[1]، فالمكان هنا – السينما – جاء حاملاً لوجهة النظر الفكرية وقدم دلالته الحضارية - الثقافية عبر تلك الحادثة .

وتتفق روايتا (وداعاً بابل) و(فريدة) في تقديم المدلول الاجتماعي للمكان (السينما)، اذ يأتي ارتياد تلك الاماكن بوصفها اماكن عامة كنوع من الترويح عن النفس بصحبة العائلة وهذا ماقدمته رواية (وداعاً بابل) في عرضها لهذا المكان [2]. فيما تأتي (السينما) بوصفها مكاناً للقاء العاشقين (سليم) و(فريدة) في رواية (فريدة)[3]، وفي كلا الروايتين يُقدم المكان صورة لطبيعة الحياة الاجتماعية السائدة آنذاك .

ولعل الطبيعة الجغرافية للعراق واقترانه بتسمية وادي الرافدين او بلاد مابين النهرين، تأخذ الانهار دورها ومكانتها في السرد بوصفها امكنة عامة مفتوحة اذ يمثل تعامل الروائي مع تلك الامكنة – الى حد ما – تطبيقاً لنظرية الانعكاس التي نادى بها

---

(1) الخروج من العراق: 59.

(2) ينظر: وداعاً بابل: 100.

(3) ينظر: فريدة: 65 .

هيبولين تين حين اشار الى اثر البيئة والمناخ في انتاج الادب [1]، ولاسيما ان الروائيين من ابناء الطائفة عاشوا اثر ذلك المناخ والبيئة جسدياً ونفسياً في تمثيلاتهم السردية لذلك لاغرابة ان نجدهم يوظفون النهر ولاسيما نهر (دجلة) الذي يشطر مدينة بغداد الى جانبين (الكرخ والرصافة) مضمناً دلالات عدة تأتي في كل رواية بحسب توظيفها الفني. ففي رواية (نزوله وخيط الشيطان) يأتي النهر بوصفه خلاصاً ليحمل دلالة نفسية سلبية حين تفكر الشخصية بالانتحار فيه اذ تفكر شخصية (فرحة غاوي)، وهي تعبر الى الجانب الآخر في القارب في محاولة الوصول الى بيت ابنتها التي تزوجت بمسلم واعادتها معها الى بيت اهلها التفكير بالانتحار عبر تقنية المونولوج اثر سؤال صاحب القارب عن الجهة التي تقصدها فتقول (الموت في اعماقي، والموت في اعماق هذه الامواج وهي عذبة.. موت .. موت، وقال البلمجي:

– وين تريدين اذبج خاتون ؟

فقالت وهي تتحسر

– احسن شي ذبني بالماي ..)[2].

واذا كانت دلالة النهر مع هذه الشخصية قد ارتبطت بالموت عن قصد فإنها مع شخصية الطفل مرودي في الرواية نفسها، ترتبط به عن غير قصد ولا اختيار، ذلك ان الطفل يموت غرقاً في النهر وهو يحاول تقليد ابيه في سباحته [3]، ففي كلتا الحالتين اقترنت دلالة النهر بالموت .

وقد تفترق دلالة المكان / النهر في الرواية الواحدة اذ يمثل ثنائية الحياة والموت في الآن نفسه، ففي رواية (فيكتوريا) يأتي النهر بوصفه خلاصاً مرة في النجاة من الموت كما حصل مع (الياهو) عم فيكتوريا الذي اتخذ من اتجاه جريان النهر خارطة له في الوصول الى اهله بعد ان تمكن من الهرب من التجنيد العثماني (الجندرمة) اذ يصف الياهو حاله

---

(1) ينظر: في نظرية الادب، د. شكري عزيز ماضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، 67.

(2) نزوله وخيط الشيطان: 396

(3) ينظر: م.ن: 368 .

بعد نجاحه في الهرب (.. بعد ايام اخذني يهودي الى عين ماء وطلب مني ان انزل للماء حتى يصادفني جدول فأطلب الطعام من القرى التي على طول ذلك الجدول حتى اصل الى دجلة ..)[1]. كما ان النهر يأتي خلاصاً لفيكتوريا حين فكرت في الانتحار فيه لوضع حدٍ لمعاناتها فهو يقودها الى الموت بوصف الاخير خلاصاً، اذ تقرر فيكتوريا الذهاب الى جسر (الطوف الجديد) (هذا الجسر الذي ستقصده فيكتوريا .. كي تلقي بنفسها الى مياه النهر الهادرة..)[2]. فالنهر في دلالته النفسية يحمل صفتين: الاولى ايجابية بخلاص الياهو، والثانية سلبية بموت فيكتوريا .

ويتخذ المكان / النهر دلالته النفسية حين يفصح عن حب الراوي للمكان واكتشافه من جديد اذ تؤشر رواية (ايام العراق) تعلق الراوي بنهر دجلة واكتشاف العلاقة الروحية التي ربطته بالمكان حين كان يتعلم السباحة في النهر [3]. فيما تسلط رواية (وداعاً بابل) الضوء على الدلالة الاجتماعية للنهر حين كان الناس يذهبون لمطاعم ابي نؤاس المطلة على النهر ويشاهدون صيادي الاسماك [4]، كنوع من الترويح عن النفس بعدّها اماكن عامة للتنزه .

ويقودنا الحديث عن النهر الى الانتقال للحديث عن الجسور التي شيدت فوقه للالمام بالمعالم الحضرية لمدينة بغداد اذ تكتفي روايتا (نزوله وخيط الشيطان) و(فيكتوريا) بالاشارة الى تلك الجسور، فتأتي الجسور بوصفها مكاناً عتبه تجتاز الشخصية فيه اختباراً يؤهلها للنجاح في الوصول للطرف الثاني ولاسيما حين تكون قضية حياة او موت في ظل ظروف الفرهود من ذلك ما تصفه شخصية (سلمان حشوة) وهو يجتاز الطريق بصحبة احد الشبان المسلمين لتخليصه من مضايقات الحراس الليليين اثر حادثة الفرهود، اذ يقول واصفاً الحدث وتوتر اعصابه في المكان(اوقفنا الحرس في رأس الجسر بـ "هذا الصوب" الحارس سأل اسئلة شتى .. منين جايين؟ ..

---

(1) فيكتوريا: 99.

(2) م.ن: 69.

(3) ينظر: ايام العراق: 132.

(4) ينظر: وداعاً بابل: 72.

لوين رايحين؟.. شكو عدكم بهالليل؟ .. ثم طلب الجنسيات فأبتلعتني عندئذ الارض)[1]، واذا كان الجسر شكّل مع (سلمان حشوة) معبراً للحياة فإنه يشكل مع (فيكتوريا) معبراً للموت اذ تحاول الانتحار من فوقه[2].

ويشكل مكان (الملهى) احد تنويعات الامكنة المقدمة فهو في كل النصوص يمثل احد الاماكن الوضيعة، اذ تمارس فيه سلوكيات غير مقبولة اجتماعياً لذلك نرى تأثيرها يحمل صفة سلبية دائماً، ولاسيما حين تقترن بالمدلول النفسي ففي رواية (فريدة) يشكل الملهى نقطة انطلاق (فريدة) الى عالم الغناء لكن تعرفها على (جواد هاشم) وطبيعة علاقتهما يكون سببها هو غناؤها في الملهى، كما ان تأثير ذلك المكان يكون واضحاً في تغير علاقة (فريدة) بـ (سليم) . وتتضح دونية مثل هذه الاماكن بسبب من الاطار العام الذي يحدد سلوكيات الافراد فيها، لذلك يأتي الدال الوصفي للملهى مموها يقدم الايحاء على التصريح في محاولة لتقديم دلالة توازي التمويه الذي يحاط به على ارض الواقع المكان فقد كان ذلك الملهى يقع (على مشارف العاقولية قبل السنك بقليل، ولايرى منه المار في الشارع الا باباً عادياً بين محل للصياغة وساعاتي، فإذا دخل وجد قاعة كبيرة مسقوفة صالحة لليالي الشتاء، اما في فصل الصيف فلا نشاط للملهى الا في الهواء الطلق..)[3]. فتقديم صورة المكان (الملهى) بوصفه مكاناً غير مشروع انما يظهر حالة من عدم تقبله اجتماعياً في المجتمع آنذاك حتى جاء منزوياً ومتخفياً خلف مكان آخر . ويأتي اثر المكان (الملهى) واضحاً على انحراف الشخصية وتغير حالها الى الاسوأ حين ترتاد ذلك العالم ولا تستطيع التخلص من اغراءاته ولاسيما حين تكون المرأة هي المسبب الاول لذلك الاغراء، ففي رواية (نزوله وخيط الشيطان) ينجح المكان (الملهى) في ايقاع (عزيز غاوي) في شركه، اذ يصبح من مرتادي ذلك المكان فيفشل في دراسته حتى يُدمن السُكر وينجذب اليه بسبب حبه إحدى الراقصات، يتضح ذلك في اصطحاب (كريم عبد الوهاب) لـ (عزيز غاوي) الى بيت الاخير قائلاً لأهله (تعالوا اخذوا ابنكم .. جبته سكران منلمهى..)[4] . اذ يقدم الراوي تأثيرات المكان السلبية على الشخصية، لذا ترتبط دلالة

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 121

(2) ينظر: فيكتوريا : 69.

(3) فريدة: 106 .

(4) نزوله وخيط الشيطان: 210.

المكان الاجتماعية بصفة سلبية على الدوام . ويبدو ان رواية (فيكتوريا) اكتفت بالاشارة الى ذلك المكان بأطلاق تسمية التياترو على المكان الذي كان يذهب اليه رفائيل يومياً وتعرف فيه على المومس (رحمة عفصة)[1]، فلا ملامح لذلك المكان عدا الايحاء بنوعه في الرواية، وان اقترنت التسمية بنوع العروض الفنية التي تقدم فيه .

وتحيل طبيعة المكان السابق بوصفه مكاناً للاستمتاع والعلاقات المباحة – وان غلفت بأطار فني بدعوة الغناء والاستماع الى الموسيقى والطرب – الى مكان آخر خاص بدور البغاء، وعلى وجه الخصوص منطقة (الميدان) في مدينة بغداد اذ اشتهرت تلك المنطقة بهذه الدور كصفة مميزة لها آنذاك، ففي رواية (وداعاً بابل) يتطرق الراوي الى ذلك المكان بوصفه مكاناً لأثبات رجولته ولممارسة اولى تجاربه الجنسية مع المومسات حين يذهب بصحبة صديقه نسيم الى إحدى دور تلك المنطقة فيصف الميدان بعد ان دخله بالقول (الميدان كان الملاذ الاخير للمومسات اللواتي لم يعد مرغوباً فيهن في مثل هذه البيوت المغلقة، وهن غالباً من المعوقات او ممن تجاوزن بكثير سن التقاعد ..)[2]، فالراوي في النص السابق انما يقابل بين وضعية المكان ووضعية شخصية / المرأة التي تقوم به ومن هنا تكون علاقة الشخصية بالمكان متبادلة فكلاهما يؤثر بالآخر بشكل سلبي .

واذا كانت منطقة (الميدان) لم تشكل مع راوي (وداعاً بابل) الا حالة اشباع جنسي، فإنها مع راوي (فوة يادم) تغوص في الاعماق حتى يربطها بحال الحكومة آنذاك ويوظف الراوي السخرية والتهكم بطريقة ذكية جداً حين يسحب حال الماخور على حال معاملة الحكام. اذ يعمد الراوي وعبر اسلوب المفارقة الى تقديم صورة ذلك المكان (الميدان) بالمعنين المجازي والحقيقي حين تقرر شخصية حزاقيل الثمل في رواية (فوة يادم) الذهاب الى ذلك المكان فـ (ترتد به خطواته، يدفع قدميه لأمام)، فتدوران به كالدوامة ثم ينقذف لوراء ... مع من يتكلم ؟ وساقاه منه واليه و"الميدان" في آخر الدنيا، ولو مّر وقت على هذا المنوال فلن يصل "الميدان" الا على تابوت .. وواتته الاشراقة الفكرية الدنيا كلها "ميدان" واسع .. وما دام ليس هناك حكومة فهناك ماخور .. بالتأكيد كل العالم ماخور

---

(1) ينظر: فيكتوريا: 13، 14.

(2) وداعاً بابل: 146.

كبير ..)[1]، اذ ينسحب ذلك الوصف ليشمل العالم بأسره ربما بسبب من نظرة الشخصية للاحداث التي انعكست على نظراتها للمكان الكوني .

ثمة اماكن موحشة تبعث على الحزن او اليأس لكنها في بعض الاحيان تمثل النقيض الضدي فتقترن دلالة المكان بالالفة والمحبة، فتأخذ دلالة جديدة عبر تضمينها في سياق نصي يضيء جوانب اخرى من صفات المكان المُقدم، اذ تحيل (المقابر) في نصوصنا – قيد الدراسة – على دلالات نفسية متعددة تبتعد عن الدلالة النمطية التي تقترن بها في النصوص الروائية عامة، ففي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) تمثل زيارة شلومو للمقبرة وتوديعها وهو يرحل عن صبلاخ احد اشكال الحنين (النستولوجيا) التي ترتبط بما هو مقدس لدى الشخصية، اذ يصف الراوي حال (شلومو) وهو يودع تلك القبور قائلاً (ياأصحاب الاجداث! من يدري لعلنا نلحق بكم قبل ان نراكم مرة اخرى! كانت القبور الآفاً مؤلفة، ويهود صبلاخ حفنة ستتلاشى بعد الوداع الاخير . وانت واصحابك تتجولون بين الاحبة الراحلين، قبور مندرسة واخرى حديثة العهد، والحزن والحنين ماردان لايكفان عن التوقيع على اوتار حساسة في الروح ..)[2]، لذلك تقترن دلالة المكان هنا بالقدسية بقدسية موجوداته،اذ يستحيل المكان من مكان موحش باعث على الحزن الى مكان يتحسر عليه، فيما تأتي تلك المقابر لتمثل عالماً اخر مقابل عالم الاحياء الذي يملك خصوصيته واحترامه في عدم الاقتراب منه بدافع الفضول او الاستطلاع، وهذا مايقدمه مكان المقابر في رواية (ايام العراق) فعندما يحاول الراوي تأمل ذلك العالم وهو في وسطه مغمض العينين يسقط ويخدش في قدمه [3]، ما يعني الى حد ما قدسية المكان وحرمته وان كان من منظور ديني وليس من منظور نفسي كما وجدناه في نص (شلومو الكردي وانا والزمن)، وتقترب رواية (فوة يادم) من النصين السابقين في تقديم مكان المقبرة في نوع يمزج بين الدلالتين، فتقدم دلالة (نفسية – دينية) حينما تحاول شخصية (متانة سبير) الرجوع الى البيت ليلاً فيمر بطريق الخطأ بمنطقة المقابر فيشوبها الخوف، اذ تفسر تلك الشخصية المنطقة وفق ثقافتها البسيطة حين

---

(1) فوة يادم: 78.

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 356

(3) ينظر: ايام العراق: 274.

تقول (.. كانت هذه شورجة العالم الآخر .. شورجة الليل .. شورجة الحندس والاشباح.. شورجة دكاكينها تعرض الدود ورفات العظام المنخورة، وباعتها هياكل عظمية وروادها اطياف ..)[1]، فلا تخفى مقابلة الراوي بين كثرة اعداد الموتى ومنطقة (الشورجة) التجارية المعروفة بكثرة ازدحامها بالناس، حين شبه منطقة المقابر بالشورجة، وفي سياق آخر قد ينسحب ذلك التشبيه على العالم المعيش الذي تراه الشخصية قاسياً متمثلاً بسطوة الاب الجبار حتى خيل اليه ان العالم عبارة عن سوق للموتى، وفي كل ذلك انما يقدم المكان دلالته النفسية ومن ثم الدينية التي تقدمها البنية الحضارية للبلد (العراق) ونعني على وجه الخصوص عالم الموتى الذي ارتبط بمثيولوجيا وادي الرافدين .

ولما كانت المقبرة فضاء له حدوده وابعاده وتأثيراته، فلقد جاء مكان (السجن) ليقترب من تلك الحدود مجازياً اي اذا كانت المقبرة تمثل فضاء مادياً معدم الحياة في داخله، فإن السجن يمثل فضاء مادياً يمتلئ بالحياة المعذبة في داخله بمعنى اخر يقترب السجن من المقبرة بل يكاد ان يمثل شكلاً اخراً من اشكال المقابر، فللسجن اهمية كبرى في رواية (الرجس) اذ يشكل الموضوعة الاساس الذي تبنى عليه الرواية والتي تأتي ترجمة حرفية لأدب السجون بكل تفصيلاته، ويمكن رصد ملامحه فيها تلك التي قدمها د. سمر روحي الفيصل في كتابه (السجن السياسي في الرواية العربية)[2]، حين قدم لمراحل السجن السياسي في الكتاب وحددها بعناصر خمسة هي (الاستقبال والزنزانة والتحقيق والتعذيب والزنزانة الجماعية)[3](*)، ويأتي ادب السجون هنا بوصفه (مادة خصبة للروائيين في التحليل واصدار الانطباعات التي تفيدنا في فهم الوظيفة الدلالية التي ينهض بها السجن كفضاء معد لأقامة الشخصيات .. اقامة جبرية)[4]. كما ان ثمة وظيفة اخرى لهذا المكان في النص الروائي – ولاسيما ما يتعلق بعلاقته بالذاكرة –، اذ يعد

---

(1) فوة يادم: 92. وينظر كذلك دلالة المقبرة النفسية في نزوله وخيط الشيطان: 403.

(2) ينظر كتاب (السجن السياسي في الرواية العربية) دراسة د. سمر روحي الفيصل، جروس برس، طرابلس– لبنان، ط2، 1994.

(3) ينظر: السجن السياسي في الرواية العربية: 35 – 43.

(*) وينظر على التوالي المراحل في الرجس في الصفحات: 48، 75، 106، 81.

(4) بنية الشكل الروائي: 55.

(مكاناً للاستعادة ومجالاً لتجميع الذاكرة)[1]، وهنا يحاول راوي(الرجس) ان يكرس طاقاته في تحويل الخاص الى العام ومحاولة نمذجة تلك التجربة خاصة حين يقدم البطل بلا ملامح او هوية تميزه، كما انه يحاول ان ينمذج المكان ايضاً فنجده يجرد المكان من الاسم او التحديد الجغرافي في محاولة تعميمه، فيكتفي بتحديد المكان بـ (الطرف الآخر)[2] . واول مايستوقفنا في امكنة هذه الرواية هو الزنزانة التي توصف بانها (مكان ضيق فيه نور باهت ينبعث من مصباح معلق على السقف [وفيها] ايضاً نافذة ضيقة يرى السجين من خلالها السماء ..[وللنافذة] مكانة خاصة لأنها تصل [السجين] بالعالم الخارجي)[3]، ولذلك يأتي وصف الراوي / السجين لتلك الزنزانة منطلقاً من بعد نفسي سلبي ذي طاقة شعرية في التعبير تتجاوز حدود الوصف الواقعي الى الموازي الشعري – النفسي فيقول (اصفر لون المصباح بلون البول، يبصق نوره الشاحب في جنبات الزنزانة، وباب القضبان موارب .. وفي الجانب المقابل كوة صغيرة تكاد تلتقي بالسقف وتشرف على حديقة الموقف)[4]، ولا تخفى دلالة المكان هنا اذ يحمل دلالة مزدوجة (سياسية – نفسية / بصفة سلبية)، فالاشارة الى الحبس والتعذيب كلها مؤشرات سلبية تعمد الرواية الى تقديمها عبر اختيارها المكان (السجن)، فتقترب الزنزانة كثيراً من القبر حين يصف الراوي / البطل احساسه فيها بالقول (تحولت الزنزانة الى قبرٍ يسكنه إنسان مازال يشعر ويحس لكنه محكوم عليه بالصمت)[5]، ويأتي ذلك التحول والتشابه حين تستعير الزنزانة من القبر انعدام الحياة فيه ووحشته .

وقد يعمد الراوي الى تعميق الاحساس بالغربة في المكان وغرابته عبر رسم صورة تقترب من الصورة السُريالية في اضفاء ابعاد تسهم في زيادة حالة الخوف التي تعانيها الشخصية، فيعمد الراوي المؤطر الى رسم صورة لأشباح وهمية تخاطب الراوي / السجين وتحاوره عن قضيته، فيخاطبها حين يتوهم مجيئها من نور الكوة في النهار قائلاً

---

(1) شحنات المكان: 100.

(2) ينظر: الرجس: 101.

(3) السجن السياسي في الرواية العربية: 36 .

(4) الرجس: 67.

(5) م.ن: 124.

(..هنا لايعيش الا الظلام والشياطين انه النهار، وانتم من فصيلة البوم والخفافيش، فكيف تتجرأون على خرق القاعدة؟ قالوا :

- بالنسبة لنا لاتوجد قواعد) [1] .

وعلى هذا يقترن الاحساس بالغربة بالاحساس بالنفي في هذا المكان (السجن) بوصف الاخير ترجمة شعورية للاحساس بالنفي فـ (كل الذين عايشوا تجربة السجن شعروا وكأنهم منفيون لأن الوجود داخل جدران السجن يعني الحكم عليهم بالنبذ والنفي)[2]، وهو ماينسحب على رؤية شمولية للعالم - كما سبق واشرنا اليه في محور رواية الصوت الواحد - .

ويحاول الراوي تقديم قسوة المكان بوصفه مكاناً معادياً حين يستعير المكان صفات ساكنيه (من السجانين والضباط)، فيقدم صورة شاحبة من منظور متشائم لذلك المكان بالقول: (في هذا المكان انطفأت البسمات ونسيت تماماً، والشمس في الخارج احتجبت وراء غمامة رمادية ..)[3] فدلالة اللون الرمادي واضحة في الرمز الى عدم الوضوح والرؤية المشوشة للعالم والذي ينسحب على رؤيته للمكان . واذا كان السجن في رواية (الرجس) قد مزج بين الرؤية الايديولوجية المضادة والرغبة النفسية النافرة ضمن مؤطرات البعد الواقعي للمكان ودلالته (السياسية – النفسية بالصفة السلبية) فقد اخذ مع رواية فريدة الدلالة نفسها السياسية - النفسية، ولاسيما في الفترة التي حورب فيها ابناء الطائفة ولكن مايسجل في رواية (فريدة) ان السجن قد جاء بوصفه مكاناً عابراً لم يسهم في بلورة او تطور السرد كما انه جاء باهت المعالم، اذ اكتفى الراوي بالأشارة الى دخول سليم السجن وزيارته من امه ومن ثم فريدة [4] .

لقد كشفت دراسة المكان – في النصوص قيد الدراسة – عن ان امكنة الاقامة ممثلة بالبيوت جاءت ذات ابعاد واقعية، ولاسيما وهي تقدم لمعمارية البيت البغدادي كما

---

(1) م.ن: 90

(2) التحليل النفسي للمهجروالمنفى، ليون غرينبرغ – ربيكا غرينبرغ، تر: تحرير السماوي، دار المدى، دمشق، ط1، 2008، 91.

(3) الرجس: 75.

(4) ينظر: فريدة: 75.

ان اماكن الانتقال ممثلة بالمقهى والسينما والحديقة والنهر..الخ، قد كشفت عن ابعاد واقعية ايضاً لكنها الى حد ما حاولت الاهتمام بتعددها أكثر من معماريتها، ربما في محاولة الاشارة لتعددية المجتمع العراقي وتأكيد الاشتراك بمظاهر اجتماعية واحدة رغم التنوع الثقافي لأفراده وهو مايؤكد بالتالي هوية ثقافية، فهذا النسق يظل ثابتاً في مخيلة الكتاب وكأنهم بذلك يحاولون اعادة ذلك التوازن، ولو على سبيل التمثيل السردي كنوع من تأكيد الانتماء .

وقبل انتقالنا لبحث صراع الامكنة وفق ثنائية (المكان المفقود / المكان المرفوض) في النصوص، اقتضت الاشارة الى ان ثمة امكنة انفردت بها روايات (سمير نقاش) ورواية (بيت في بغداد) لأسحاق بار – موشيه، وهي على نوعين :

1)المكان الرمزي بوصفه معادلاً للا مكان: وهو المكان الذي نستشعره من احالات الشخصية والفضاء المتمثل عندها، ففي رواية (بيت في بغداد) يقدم راوي اسحاق بار – موشيه المكان اللامتناهي حين يسيح في عالمه الليلي متنقلاً بين النجوم فيقول: (كنت اتطلع الى النجوم وتركيباتها واحلم بالتجول بينها واحسبها، او احاول ان اكتشف الضئيلة الضوء التي تحاول الاختفاء وراء النجوم الاخرى القوية الضوء، احياناً كنت احاور مخلوقات خفية غير مرئية تصعد وتنزل بين سطح الدار ونجوم السماء ..اريد قمراً ثابتاً ارقبه دون ان اتعب، كنت اريد ان اعتلي اجنحة النسيم الخفيف لتحملني اليه فأصافحه واطلب اليه الأ يتحرك ..اصبح [السطح] عندي صحراء واسعة يشخر فيها الناس او ينامون بهدوء، وانا في سياحة مع الكون والكواكب..) [1].

فالمكان الرمزي يتمثل هنا بإحالات النجوم وفضائها مما يكشف عن توق الراوي للحرية، اذ الاعالي تأتي مقترنة بالتحرر والانعتاق والتحليق في فضاءات مفتوحة بعيدة الامتدادات . ويأتي ذلك المكان – اي الرمزي- معادلاً للمكان الافتراضي(*) في روايات سمير نقاش (فوة يدم) و(الرجس) و(نزوله وخيط الشيطان)، اذ تحيل مفردة (قيل) على الاحتمالية في وجود المكان الذي تذهب اليه شخصية (سفاني) في رواية (فوة يدم)

---

(1) بيت في بغداد: 361.

(*) ونعني بالمكان الافتراضي المكان الذي لايوجد الا في مخيلة الروائيين .

فتفصح عن الجهل بوجوده – اي ذلك المكان –[1]، ويوجه الراوي المروي له الى احتمالية وجود ذلك المكان المجهول قائلاً: (قيل انه فرّ الى بلد ما .. وقيل انه اغتيل ودفنت جثته في موضع ..وقيل كذلك ان سفاني موجود رغم اخفائه ذاته عن اعين المخلوقات .. قالوا اشياء كثيرة وصدقوا ما قالوه ثم عادوا ونقضوه..)[2] .ان ما يؤشره النص هو الجهل بمصدر وجود الحقيقة بوصف سفاني رمزاً لها، فأحتمالية وجوده المرتبطة بالمكان تشير الى الشك بوجود الحقيقة في كل زمان ومكان، بمعنى اخر ان ارتباط المكان يقترن بوجود الشخصية لذلك فأن احتمالية وجوده او نفيه تبقى قائمة ببقاء معرفة مصير الشخصية، ويقدم المكان الرمزي بوصفه مكاناً للخلاص حين تحلم الشخصية في وجوده والذهاب اليه كي تضع حداً لمعاناتها (ممثلة بمعاناة الإنسانية) حين يكون تصارع القوميات من اهم قضايا الصراع الإنساني، اذ تقدم رواية (الرجس) بحث البطل عن جزيرة (واق الواق) الخيالية ليعيش فيها فيقول:(اين جزر واق الواق؟ أفلم يكن افضل لو لجأنا اليها عوض البحث عن هويتنا الإنسانية الدولية المفقودة؟.. ماابدع جزر واق الواق؟ ..هنا لانخل ولا اشجار الارز، ولانفط ولا صبّار، هنا لا امطار ولا وحل ولا شمس تكافح ملهوثة كي تبلغ ارض العالم التعسة، هنا لاحواجز لا طلقات نارية، لاقتل، ولا فئران، فأرض واق الواق غمامية فضية، تحت ارجلنا لجات لجين متموج، في اعلانا اثير متكاثف نوراني اخضر.. اسمع ترنيمات طيور ليست ارضية وبلابل اسطورية، واشم ضوع شذى العنبر والكافور..)[3]، اذ لاتخفى المقابلة بين موجودات الجزيرة وبين ما يميز الدول التي دخلت الصراع بدءً من شجرة الارز وانتهاءً بالنفط، فالراوي في كل ذلك انما ينشد مكاناً (عالماً) مثالياً كأنه يحاكي به مدينة افلاطون الفاضلة، فهو يرفض عالماً بأسره ويدعو الى استبداله بآخر تسوده قيم الإنسانية الحقيقية، وهذه الدعوة تجد صداها في رواية (نزوله وخيط الشيطان) ولكن عبر اسلوب المفارقة، اذ تقدم شخصية المجنون (جودي القراوجي) وجهة نظرها هي ومحاوريها من المخلوقات الغرائبية، ويخلق الراوي المفارقة

---

(1) ينظر: اللا مكان في (براري الحمّى)، احمد عزاوي محمد، ضمن كتاب (سحر النص)، من اجنحة الشعر الى افق السرد، قراءات في المدونة الابداعية لابراهيم نصر الله، مجموعة باحثين، اعداد وتقديم ومشاركة: أ د. محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2008: 184.

(2) فوة يادم: 157.

(3) الرجس: 136 – 137 .

عبر اسلوب التهكم والسخرية حين يصف العالم (بدُنيا العقلاء) وهو يقصد بها دُنيا المجانين ويعكس الراوي ذلك عبر الحوار التالي (سألت صديقي ذو الهيئة النملية العملاقة ..حتى متى نصب الإنسان العاقل ؟!..انه يحمل هم الماضي والحاضر والمستقبل، فمتى يقوى على حرصه.. يتحرر منه؟!

– قال صديقي "الجندب"

– دعني أُهنئك على العودة .. عدت سليماً من دُنيا العقلاء ..

نحن نتفاهم بطرق واضحة غير مصابة بغموض وبأبهام ما في اقوال العقلاء وافكارهم، هم متناقضون، امي مثلاً تحلم بصبي "يحمي العشيرة وياخذ الثار" ثم لاتلبث ان تدحض هذا الحلم الرائع باستنكار غاضب حين احقق لها طرفاً منه .. وسمعت عواء الديك ونعيب الفيل وزغاريد البوم في كل مكان، لم افهم، قمت لأفر من جنبات قصر امي الواسع الكاتم انفاسي بضيقه ..)[1]، فالمفارقة المكانية التي يقدمها الراوي هو ضيق دنيا العقلاء – ان كانوا عقلاء – مقابلاً لسعة المكان عند المجانين – العقلاء الحقيقين – من وجهة نظره وهو ماينسحب على نظرته للعالم .

2) امكنة اللعنة بوصفها امكنة كونية مرفوضة: وهي الامكنة التي تنسحب عليها رؤية الراوي للمكان فتقترن بالكون الروائي ومن بعده بالعالم الذي يصوره الروائي، ولاسيما حين تصبح هاجساً تمثل حالة من الاغتراب والقطيعة مع العالم، بمعنى اختزال المكان الكوني في مكانين ملعونين هما (سدوم وعامورا) وهما المكانان اللذان عاقب بهم الله (سبحانه وتعالى) – بحسب ما تذهب اليه التوراة – قوم النبي لوط (ع)، اذ سجلت تلك الامكنة حضورها بوصفها لازمة مكانية في اربعة روايات لسمير نقاش، حيث انسحبت حالة الاغتراب التي عاناها الروائي ليصبح هاجس المكان عنده ملعوناً – اي مكاناً ملعوناً – فأقترن بأحداث غير مرغوبة واهوال عظيمة توازت في اهوالها مع تلك الامكنة الملعونة. ففي رواية (الرجس) يقدم الرواي لذلك المكان الملعون حين يتحاور الراوي/السجين مع الاشباح عن سبب اللعنة التي حلت بالمكان بسبب خبث ساكنيه ولاسيما قريبه الذي غدر به فيجيبهم بعد ان امرته الاشباح بالسكوت واصفة اياه وامثاله

(1) نزوله وخيط الشيطان: 251 – 252 .

بالفئران (نحن فئران حقيرة تتحرش بحاسة تقززكم الإنساني انفتكم البشرية المقدودة من صخر قذفته السماء يوماً على عامورا وسدوم)[1]. اذ تصطبغ صفات ساكني المكان بلعنته حين يُخلقون من الصخرة الملعونة التي القيت على المكان، ويبدو ان الراوي في رواية (عورة الملائكة) يحاول تأكيد وجود الملائكة على الارض بدليل مافعلته بسدوم وعامورا، فهو يعقد مقابلة بين مكانين الارض والسماء، بوصف الارض مكاناً لافعال البشرية السيئة (الوضيعة) مقابلة لسمو الملائكة في عالمهم السماوي، فالملائكة تأتي من السماء لتنذر (بفناء سدوم وعامورا، مخلوقات جاءت من عوالم اخرى، هجوم ذري على سدوم وعامورا ..)[2]، اذ ينسحب المكان الملعون على كل مكان في العالم بسبب من تلك الافعال البشرية فيأتي مرفوضاً لرفض افعال ساكنيه. ويقدم المكان بوصفه ملعوناً حين يقترن بجريمة قتل في رواية (فوة يدم) في المقهى، حينما يصف الراوي حال خليف الجايجي بعد اتهامه بقتل شقيقه سفاني، اذ يقول (.. كان في عاموراء، في غفلة من امره سرقوه والقوه في منازلها الملعونة، كانت خاوية من اهلها مهجورة، وهو وحيد ضائع بين ازقتها يستقبل اللعنة، النار والكبريت والدم ..)[3] فالمكان الرمزي الذي يؤسس الراوي لوجوده انما يستدعي مكاناً ملعوناً اقترن بالافعال المحرمة حتى يشابه مكان الراوي المرفوض لأرتباطه بجرائم القتل منذ بدء الخليقة، الامر الذي ينسحب على (المقهى) الذي شهد تصارع الاخوين / الطائفتين، حتى أُريقت الدماء وحلت اللعنة (الاقتتال) بأسم الدين وان كانت السياسة تغذيه من جذور وصراع الهويات على الرغم من ان الخاسر الوحيد في كل ذلك هو الإنسانية .

ويقترن مكان اللعنة في رواية (نزوله وخيط الشيطان) ببيت الشخصية الاول وذلك حين تقرر سعدية الزواج بكريم عبد الوهاب المسلم، فيصبح صدى زواجها بمثابة حصباء القيت من سدوم وعامورا على بيت اهلها دماراً وفناءً [4]. فالراوي في تلك النصوص كلها انما يقدم امكنة كونية بوصفها ملعونة، حين اقترنت بفعلة ساكني مكانٍ جعلت الاخير

---

(1) الرجس: 132.

(2) م.ن: 93.

(3) فوة يادم: 152 .

(4) ينظر: نزوله وخيط الشيطان: 272.

يكتسب صفة اللعنة التي يراها الرواي متمثلة في كل مكان بسبب تكرار افعال غير مقبولة على مر الزمان.

صراع الامكنة (ثنائية الأمكنة المفقودة / الأمكنة المرفوضة)

تكتسب الامكنة اهميتها في حياة الإنسان من طبيعة الخصوصية التي تربطه بها، ولاسيما اذا كان المكان هو مكان الطفولة ومسقط الرأس الاول، فتنشأ صلة تعالق بين الإنسان وبين المكان حتى يصل الامر الى ان يقترن اسم الفرد بمكانه، فالأشارة الى المكان بدلالته الجغرافية والاجتماعية تؤكد بوضوح توافر (سمات اشتراك وملامح شمول، وكأن الامكنة .. تستجيب لوجود الإنسان وتصبغه بلونها وملامحها وعلاماتها)[1]، وفي النص الروائي تنبثق آلية رسم المكان من خصوصية رؤيته ولاسيما في نصوصنا – قيد الدراسة – فالمكان في اي عمل روائي لايمكن ان يتحدد (الا من خلال علاقة الشخصية به، لأن الإنسان هو الذي يسقط عليه الدلالة التي تعبر به من الوجود الجغرافي والهندسي والجاف .. الى الوجود المكثف والثري بالمداليل والمعاني، فيتحول من فضاء ميت جامد الى فضاءٍ حي)[2]، وتكمن قابلية تحول الفضاءات بين الامكنة وفق اسقاطات الراوي عليها فثمة (اماكن مرفوضة واماكن مرغوب فيها [يكون الإنسان فيها كالبيئة طبقاً لحاجاته] ينتعش في بعض الأماكن ويذبل في بعضها)[3]، ومن هنا ينشأ الصراع بين الامكنة ففي النصوص – بوصفها نصوص ادب تعكس تجربة المنفى – تتشكل الامكنة المفقودة ممثلة بالوطن الام الامكنة المرغوب فيها، فيما تقابلها امكنة المنفى أنموذجاً للامكنة المرفوضة فنتيجة صراع المكانين، الحنين الطاغي في الاول والخواء النفسي والرفض للثاني تتولد هذه الامكنة بفضاءاتها، وهذا الصراع هو الذي اطر بنية المكان الحكائية وجعله منطلقاً لها في كتاباتهم، ولما كان المكان المرغوب فيه مفقوداً،فقد عمد الروائي الى أحيائه وتجسيده في الحاضر فجعل منه (مكاناً موازياً حلمياً يحتمي به ويأوي اليه)[4]، وفي المقابل يصبح المكان المرفوض (المنفى) (مسبباً لكل المساوئ والاضرار

---

(1) شعرية المكان والزمان، حافظ محمد جمال الدين، مجلة علامات، ع 52، م13، يونيو 2004: 70.

(2) حركة السرد الروائي ومناخاته: 98 .

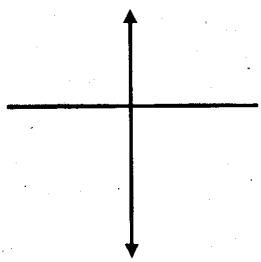
(3) مشكلة المكان الفني: 63 .

(4) المكان العراقي، جدل الكتابة والتجربة، المقدمة: 37 .

التي يواجهها المنفي في تصور يعبر عنه على نحو مضاد حين يتحول الوطن الى حنين مثالي لايفنى ولاينفد)[1]، ومن هنا جاء شكل الصراع كثنائية ضدية تتمثل في علاقة (اعلى / اسفل)، فالأماكن المفقودة تأخذ نسقاً صاعداً نحو الاعلى عبر استحضارها سردياً . وعليه يمنح كل نوع من تلك الامكنة دلالاته الخاصة فتأتي قيمة الأماكن المفقودة عالية مقابل تدني قيمة الاماكن المرفوضة، فيأخذ المكان قيمته وابعاده كلما ارتفع اذ ينفتح على اماكن اخرى تستحضرها الذاكرة، وهو ماتمثل في الامكنة المتفرعة فيما نجد العكس مع الاماكن المهمشة، اذ تضيق جداً حتى تصل درجة التهميش وهو تماماً مايذهب اليه لوتمان حين يقول (كلما ارتفعنا كلما اصبح المكان لانهائياً، وكلما انخفضنا كلما ضاق المكان، ونتيجة لذلك يختفي المكان تماماً عند النقطة التي تنتهي عندها منطقة الانخفاض) [2] . ولذلك تمثل الامكنة المفقودة قيمة عالية نحو الاعلى متمثلة في بغداد / العراق، لتقابلها الامكنة المرفوضة متمثلة في المنفى (إسرائيل) اذ يمكننا تمثل ذلك وفق الترسيمة الآتية:

الوطن/بغداد/العراق

(اعلى) الأمكنة المفقودة



(اسفل) الأمكنة المرفوضة

(إسرائيل)

(2) التحليل النفسي للمهجر والمنفى: 189 .

(3) مشكلة المكان الفني: 73.

فالثنائية الضدية (اعلى / اسفل) تجعل المكان يشكل فضاءً للصراع كما تجعل من ذلك الفضاء حيزاً فاعلاً في مسيرة السرد ولاسيما مايتعلق في افكار الشخصيات وافعالها [1]، لذلك نجد حيوية الشخصيات في الامكنة المتفرعة (وهي الامكنة المفقودة) فيما نشاهد نهايتها في تلك التي تقترن بالموت ونعني بها الامكنة المرفوضة، وخير مثال على ذلك مكان المنفى في روايتي (شلومو الكردي وانا والزمن) و(فيكتوريا)، اذ يحمل مكان "رامات غان" دلالة الموت مع شخصية (شلومو الكردي) فنجد الشخصية تشير الى الامكنة التي عاشت فيها وافتقدتها الا انها تحدد في النهاية في "رامات غان" التي مثلت انتهاء رحلة الحياة وانقطاعاً عن العالم الاسطوري الذي عاشته الشخصية، اذ يقول شلومو وهو في فراش الموت في "رامات غان" (.. في صبلاخ .. جبال ووديان .. لن انسى صبلاخ الحبيبة الملعونة، كلا رغم بغداد العز وبومباي مصدر النعمة وطهران المأوى، هنا توقف الحصان عن المسيرة)[2] ومن الواضح ان توقف الحياة في ذلك المكان يدل على ارتباطه بالموت الجسدي والمعنوي للشخصية كما وتبرز رواية (فيكتوريا) دلالة الموت وارتباطه بمكان المنفى حين مات رفائيل في احد مشافي(إسرائيل)[3].

وتأتي امكنة الطفولة بوصفها أنموذجاً للأمكنة المفقودة فقد (يدفع الحنين الى المكان الاول رغبة عارمة لأستدعاء الذكريات الممزوجة بالتخيلات، فالمنفي وقد افتقد بوصلته الموجهة يستعيد مكاناً على سبيل الافتراض ليجعل منه مركزاً لذاته ومحوراً لوجوده)[4] لذلك يرتبط مكان الطفولة بكينونة الشخصية تعمد الى استدعائه سردياً وهو ماتمثل في الرباعية العراقية اذ يأتي عرض البيوت التي تنقلت فيها عائلة الراوي في سياق استدعاء للمكان، فعبر حديثه عن استثارة ذكرياته في البيت الجديد يكون قد اشار الى مكانين هما البيت القديم والبيت الجديد اذ يقول (ايام كثيرة ونحن في البيت الجديد ظلت تطاردني حوادث البيت القديم التي فاجأتني هنا لسبب لا اعرفه وهي تحثني على نبش تفاصيلها)[5]، فيما نجد امكنة المنفى/المرفوضة مهمشة سردياً فلا يحيل الراوي على اي منها.

---

(1) ينظر: حركة السرد الروائي ومناخاته: 98 .

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 10 .

(3) ينظر: فيكتوريا: 384 .

(4) الكتابة والمنفى، المقدمة، د. عبد الله ابراهيم: 13 .

(5) ايام العراق: 209 .

واذا كانت الرباعية العراقية تقترب من السيرة الذاتية، فإن رواية (عورة الملائكة) تلمح ضمناً للبعد السيرذاتي فيها، اذ يشير الراوي الى مكان طفولته الذي اقترن بحادثة سقوطه التي تركت ندبة في ذقنه حين يقول (هذه الندبة في اسفل ذقني .. لقد احتلت موضعها وانا في الثالثة من عمري، ان قصتها تمر الان امامي طافية فوق هذه السنوات المتراكمة الاحداث، واراني ذلك الطفل الغض بين مجموعة اطفال وخدم في البتاويين، خلف كازينو "ليالي بغداد" ببغداد ..)[1]، فمكان الطفولة مثل مكاناً مفقوداً ليحمل صفة البراءة ولاسيما حين يقابلها بأماكن مرفوضة قدم لها بتحديد اسمائها فقط وهي مدن الاحتلال مثل ساحل ريشون لصيون الذي ارتبط بحالة الاغراء التي حاولتها معه صديقته مليسا حين كان يحاول التصرف معها كبشر لا كملاك، فيقدم لتلك الحالة بالقول (حين تتمدد امامي على ساحل "ريشون لصيون" بعد ليلة عربدت العاطعة فيها تحت مداعبات نسيم البحر..)[2]. فحمولة المكان تشير الى كونه مكاناً مرفوضاً – بالنسبة لأخلاقيات الراوي- كما انه يعمل على منحه صفة الاغواء التي قابل فيها صفة البراءة في مكان الطفولة (البتاويين/بغداد)، وتستوقفنا هنا مسألة (تحديد المكان)، فكما سبق واشرنا ان الروائيين يعتنون بالمكان بما يمثله في فكرهم اي القيمة التي يشغلها عندهم، فهم عندما يتناولون المكان يسلطون الضوء على المناطق البغدادية ابان حقبة الاربعينيات بمعماريتها وطبيعة الحياة الاجتماعية فيها لكنهم لايقدمون وصفاً مسهباً او تفصيلياً لتلك المناطق ولعل هذا مايدعونا الى القول بالتشابه بينهم وبين ماطرحه الروائي (غائب طعمة فرمان) وهو يكتب من (موسكو) عن بغداد، فـ (بغداد التي تعود للحياة من جديد بمعالمها وناسها ورائحتها ليست بغداد الحقيقية او المعاصرة، ولكنها المدينة المشتهاة والمستعادة في الخيال والماضية ايضاً)[3]، ولما كان الخطاب موجهاً للقارئ العربي والعراقي على وجه الخصوص فمعالم كل اماكن العراق وخصوصاً الاحياء البغدادية معروفة مسبقاً وحاضرة في ذهنية القارئ العراقي، فيما يأتي تحديد الاماكن المرفوضة ولاسيما في رواية (عورة الملائكة) مثل (اور يهودا / كبعات رام / ساحل ريشون

---

(1) عورة الملائكة: 148 .

(2) م . ن: 168.

(3) الكاتب والمنفى، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط4، 2007: 95.

لصيون / مقهى مظلم بيافا / رحوبوث / شارع موسكو بيتش)[1]، بوصفها اماكن مجهولة في ذهن ذلك القارئ ولاسيما ان الاخير يرفضها جملةً وتفصيلاً لذلك فإن التحديد الجغرافي يؤدي دوره الموجه في النوعين على الرغم من ان التقنية واحدة. الا ان الدلالة تختلف ففيما يتعلق بأحياء بغداد تأتي الاشارة الى المدينة بشكل عام في محاولة الاحتفاظ بتلك الصورة القديمة ولاسيما انهم يعملون على استدعائها فهي لابد وان تكون قد تغيرت، فحين يستحضرها لايجد القارئ صعوبة في استدعاء المعالم القديمة اوالحديثة فكلا الصورتين معروفة مسبقاً على العكس تماماً من الاماكن المرفوضة المجهولة المعالم والصفات .

وتشكل الامكنة التي ترتبط بمقدسات الشخصية وخصوصيتها الروحية انموذجاً للمكان المفقود، ففي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) يتمثل ذلك المكان في موضعين، الاول في العراق وتحديداً في بغداد بوصفها المكان الذي دفنت فيه اسمر بعد ان قتلت في حادثة الفرهود، فيصف شلومو قدسية المكان واحساسه بفقده حين أُجبر على الترحيل (رغم الوحشة بعد اسمر، مافكرت يوماً بمغادرة بغداد حتى بعد ان غادرها جل يهودها..اما اسمر فمصابي بها ثابت قابع وهي مدفونة هنا، فكيف اترك هذا الحب لها ولكل ما في هذه الارض الطيبة من اشياء؟)[2]. يفتقد شلومو القبر بأفتقاد صاحبته، وما استدعائه الا تأكيد على اهميته في نفسية الراوي (شلومو) اما الموضع الثاني فلقد تمثل في فقدانه لمدينة صبلاخ تلك التي ارتبطت بالروح حينما أُجبر على مغادرتها خوفاً من بطش الشاه فيقول واصفاً لحظة توديع عائلة صديقه مير علي والمدينة (.. سنفترق الان رغماً عنا، فراق متعسف ظالم، حرمان من كل ماعرفناه ووعيناه، فراق يبدأ بأيران ويتقلص بصبلاخ، صبلاخ بكل ما فيها وبكل من فيها .. انه فراق من الحياة ذاتها..)[3]. فالراوي يحاول تأكيد تلك الصلة الوثيقة بالمكان التي جعلته يختزل الحياة في ذلك المكان / مدينة صبلاخ وساكنيها، اي توقف الحياة في مكان احبته الشخصية.

---

(1) ينظر: عورة الملائكة: 168.

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 65 .

(3) شلومو الكردي وانا والزمن: 357.

وإذا كان المكان المفقود يمثل الحياة نفسها في النصين السابقين، فإنه يقابل مكاناً مرفوضاً يتمثل في (إسرائيل) بوصف الأخيرة مكاناً تنقطع فيه الذاكرة وتتوقف في اشارة الى فقدان الحياة فيها، ويصور (شلومو) ذلك حين يذّكر الراوي – بوصفه ممسرحاً – بجلساتهما وسمرهما في ايران الذي انقطع بترحيلهم الى (إسرائيل) فيقول (شذرات ومقاطع من ذكريات مبتورة، ربما كانت تتمتها قد وردت في سمرٍ سابق او سوف ترد في سمر لاحق، في ليلة قادمة نصطلي فيها بغرفتك هذه نار مدفأة "صلاح الدين" او لعلها بقيت مكنونة في طيات الذاكرة او النسيان .. ثم انقطعت برحيلنا الى (إسرائيل) ..)[1].

فإقتران دلالة المكان بالموت انما هو تصريح بعدمية ذلك المكان ومن ثم استبعاده من دائرة الوجود، – ونعني الوجود الإنساني في اي مكان – .ولايتوقف الامر عند قراءة العدمية المقترنة بموت الذكريات في المكان المرفوض (إسرائيل) وانما الاشارة الصريحة الى الشعور بالغربة فيه، لا على نحو نفسي فحسب وانما في فضح ايديولوجي للموقف منه، ولاسيما في خاتمة الرواية في اطار اتجاه الرحلة من المكان المفقود –المرغوب فيه– بعد الالفة الى المكان المرفوض غير الاليف، الذي تتحقق فيه مفارقة فضح الادلجة في اقتران الهوية اليهودية بالدولة المزعومة لليهود ورفض تلك الهوية واحالتها الى دائرة الضياع وفقدان الهوية بدخولها (اننا نحن اصبحنا ياصبلاخ، سقط متاع وها بالليل يلقي على الدنيا لون غراب وعربات الفارين تسرع في العتمة قدماً نحو حدود غريبة، مجموعة فقدت هويتها .. تطوي ارض الاباء حثيثاً، يبتلعها الليل وعما قليل ستبتلعها اراضي دولة اخرى غريبة لتعدو مجموعة مهاجرين، لاجئين، مساكين!)[2].

ولما كانت الامكنة المفقودة تتحدد بطبيعة احساس الشخصية بها وما يمثله المكان عندها من قيمة تنعكس في استدعائها والحنين اليها، فإن المكان المفقود قد يتمثل في بيت الحبيبة التي تركته دون معرفة الاسباب وجهل مصيرها، وتبرز رواية (ايام العراق) عدم معرفة الراوي بمصير حبيبته عاملاً ضاغطاً يضاعف شعوره بفقدان المكان المقترن بفقدانها ولاسيما في استدعائه طقس المرور ببيتها حين يريد رؤيتها فيقول واصفاً اثر المكان (.. اختفى مع ايلين شئ آخر وهو البيت الذي كان يحتويها .. اصبح المرور بالبيت

---

(1) م . ن: 358 – 360 .

(2) م . ن: 365.

جرعة مرة لا اقوى على ابتلاعها .. هل غرفة النوم الخافتة الضوء ذات الجو السحري العبق التي تتراقص كل الخيالات فيها على شعاع دقيق من الشمس يدخل من بين ضلفتي شباك او من فرجة ضيقة للستارة، كانت غرفة حقيقية او غرفة مسحورة)[1]. ويرتبط الاحساس بالمرأة هنا ارتباطاً وثيقاً بأحساس الراوي بمكانها اذ يقدم محتويات غرفة النوم كمعادل رامز لوصفها عبر المفردات المكانية القائمة على الانفعال الذي يعتمد الصياغة الشعرية، واذا كان الوصف يمظهر المفردات من خلال ثنائية الضوء / الظلام بشكل متساوٍ فكل مفردة وظفها الراوي تحيل على شعرية الجزء الموصوف حتى ينتهي بالستائر التي عملت على منح الغرفة الايحاءات المؤثرة في تمثيل وسائل الانارة بما ستنعكس على نفسية الراوي، فكل جزء في ذلك البيت اذن مرتبط بتلك الانثى. فتلك الستائر التي منحت الغرفة اجواءها السحرية والخيالية لتولد (شعرية فضائية بيتية ببنية انثوية قادرة على المنح والعطاء والديمومة والولادة. وطادرة للموت وللغرابة ومحتوية على مناخ يجمع بين الظلمة الخفيفة والاضاءة الخفيفة)[2].

وقد يعمد الراوي الى رفض المكان جملةً وتفصيلاً حينما يكون ذلك المكان من وجهة نظره المسبب الاول لضياع الشخصيات، ففي رواية (فيكتوريا) وعبر الاشارة الضمنية التي تقدمها قراءة النص يعمد الراوي الى القاء اللوم على مكان الترحيل (إسرائيل) بوصفه المسبب الاول لضياع ابناء الطائفة، اذ يقدم ذلك عبر تعليق الراوي عن المستقبل الذي ينتظر (كرجي) الحداد الذي جاء لخطبة (مريم) ابنة عم (فيكتوريا) وبقائه صحيحاً معافى، فيقول (حتى بعد مضي خمسة وثلاثين عاماً عندما كان الرجال في سنه يُهزمون ويتهاوون على ركبهم في (إسرائيل) التي حكمت على جيل التيه بالفناء الروحاني)[3].

يشير الراوي صراحةً الى مكان المنفى (إسرائيل) بوصفه مكاناً يعمل على هزيمة ابناء الطائفة روحياً في كل الازمان وفي ذلك اشارة الى افراغ المكان محتواه الافتراضي لدى اليهود وتقديمه بوصفه مكان للضياع بصورة لازمة، وقد يرتبط رفض المكان بسبب

---

(1) ايام العراق: 381.

(2) شحنات المكان: 174 .

(3) فيكتوريا: 153 .

من رفض قسوته على الشخصية اذ تعمد الظروف المحيطة بالأماكن الى تغير حال الشخصية من وقار وهيبة الى ذلة ومهانة، ففي الرواية السابقة تقدم قسوة المكان في المعبراه واثرها في فقدان فيكتوريا حيويتها سبباً لرفضه اذ يقابل الراوي بين المكان المفقود (العراق) اكسبها هيبة، وبين مكان مرفوض عمد الى ذلها فيقول واصفاً حال فيكتوريا في المكانين (رافقتها هذه الهيبة أكثر من خمسة وعشرين عاماً حتى تلاشت في الوحل المغرق لخيام السكن المؤقت (المعبراه) في (إسرائيل) في زوبعة اقتلاع الجذور من العراق..)[1] فالنص السابق يقدم خطابه في مستويين: الاول المقابلة بين مكانين وعرض خيار التفضيل وهو المكان المفقود (العراق)، والثاني تأكيد الجذور التاريخية في المكان المفقود مايعني والى حد ما البحث في تاريخ ذاكرة المكان وهو يقدم ايضاً رفض الشخصية لمكان المنفى بوصفه مكاناً اقترن بالذل والمهانة بعد الوقار والهيبة الذي اعتادت عليه في المكان المفقود .

ويبدو واضحاً ان الروائيين لم يكونوا معنين بتقديم مكان المنفى بوصفه مكاناً مرفوضاً، الا بدافع من حالة الحنين الخاصة بالمنفى تلك التي (تدفع الفرد في العادة لكي يكون غير مبالٍ بالقيم والخصائص المتعلقة بالثقافة المضيفة [فـ] المنفي يختار اذا كان بمقدوره ان يختار ان يعيش في سياق غير مرحب، سياق يشبه الوطن)[2]، وهو مالاحظناه مع الأمكنة المرفوضة في نصوص نعيم قطان واسحاق بار – موشيه، اذ يتجاهل النص الروائي الاشارة الى تلك الامكنة تماماً، وكأن الحديث يدور حول مكان الحياة الاولى (العراق) لاغير، وقد يأتي ادراك ابناء الطائفة بان حالة النفي التي يعيشونها تأتي بمثابة عقاب وحشي جماعي [3] لذلك يأتي رد الفعل بتهميش مكان العقاب . وتجدر الاشارة الى ان طبيعة الاحساس بمكان المنفى يمثل الاغتراب الجغرافي للشخصية، وذلك منتزع من حقيقة علاقة الإنسان بمكانه الاصل وتفاعله مع المكان الجديد الذي يحل فيه تاركاً الرحم المكانية الاولى، سواء تقبل التعايش في عالمه الجديد ام رفضه لأن "احساسه المريع

---

(1) م.ن: 180 .

(2) مفهوم ادب المنفى، فخري صالح، ضمن كتاب (الكتابة والمنفى)، م.س.ذ: 32 .

(3) ينظر: الآلهة التي تفشل دائماً، ادوارد سعيد، تر: حسام الدين خضور، التكوين للطباعة والنشروالتوزيع، دمشق، 2003 :61

بفقدان مكانه اورثه شكاً بأنه خارج الدائرة الحميمة للأنتماء البشري"[1]، وهو مايؤدي الى الاغتراب الروحي والجغرافي والاحساس بوحشة مكان المنفى وصولاً الى رفضه . كما وتأتي طبيعة الاحساس بالمكان المفقود ايضاً من طبيعة الحدث المعيش بالنسبة للشخصية، فحينما تستذكر (فيكتوريا) ماكانت تسمية ايام التعاسة (في الحوش) كان يمثل لها بعد ان هُجرت الى (إسرائيل) " فبعد ستين عاماً ماعادت تذكر تلك السنوات على انها فصل من فصول التعاسة، بل على العكس كانت تحن اليها وترى فيها ايام سعادتها المطمئنة، فالمودة العميقة التي عبرت عنها هي ومريم لبعضهما البعض حمتهما وخففت وطأة اذى الكبار)[2]، وبذلك يرتبط فقدان المكان بفقدان الاحساس والعاطفة الذي عاشته الشخصية فيه، فذكرى المكان ترتبط بالحنين اليه، وعلى وجه العموم يمكننا القول ان اغلب الامكنة المفقودة تؤشر مثالاً لأمكنة الحنين ولاسيما انها ترتبط بالحالة الشعورية للشخصية وطبيعة احساسها بذلك المكان، وهو ماسنبحثه في المحور التالي "النوستالجيا".

الحنين الى المكان (النوستالجيا NOSTALGIA)

النوستالجيا مفهوم سياسي واجتماعي يحيل على وضع نفسي يسعى لاستعادة وضع معين عاشته الذات وتوقفت عنده، فلم تستطع ان تخرج من ذلك الوضع وتتأقلم مع المحيط الجديد [3]. ويعود الجذر التاريخي لهذه الكلمة الى اصول يونانية، اذ (تعني كلمة نوستوس (Nostos) العودة، فيما تعني الغوس (Algos) المعاناة فيصبح المعنى الكامل هو معاناة العودة (اي الحنين)، فهي المعاناة الناتجة عن رغبة غير مشبعة)[4]، ويبدو ان هذا المفهوم قد مّر بمراحل متعددة حتى استقر على هذه التسمية، فلقد تتبعت عالمة الاجتماع (جانيل لام ويلسون) في كتابها (النوستالجيا – قدسية المعنى) توظيفاته منذ المرحلة الرومانتيكية وكشفت عنه في الادبيات المتمثلة بالشعر والموسيقى والاديان لتقترح

---

(1) السرد والاعتراف والهوية، د. عبدالله ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2012: 14.

(2) فيكتوريا: 13 .

(3) ينظر: النوستالجيا، قدسية المعنى، جانيل لام ويلسون، مقال من شبكة المعلومات . www.amazon.com

(4) الفردوس المشؤوم: 127 .

اخيراً ربطه بمصطلح الهوية بوصفه عنصراً لأستمراريتها[1]. ويبدو ان هذا المفهوم المتعلق بحالة شعورية وسلوكية قد ارتبط وعلى وجه الخصوص بأدب المنفى، فمعاينة سريعة للدراسات الثقافية التي تناولته تكشف هذا الارتباط الواضح بدءاً بتأملات ادوارد سعيد وليس انتهاءً بكتابة المنفى لدى د. عبدالله ابراهيم، ولما كانت النصوص – قيد الدراسة – قد صنفناها ادبيات منفى [*]، فلقد اقتضت الاشارة الى تأكيد انهم ادباء منفيين وليسوا مهاجرين والفرق بين النفي والهجرة يبين في استدعاء دواعي الابعاد القسري سواء أكان بالارادة ام بأنتزاعها، لكن الاسباب تظل عامل ربط بين الحالين مع ان ظاهر الحال يقدم المنفيين بوصفهم من أُجبروا على مغادرة البلد، اما المهاجرون فهم الذين يختارون قرار الرحيل ارادياً ومانتاجاتهم الادبية عن العراق وحنينهم اليه الا دليل ذلك النفي القسري، وما دمنا بصدد الحديث عن ادب المنفى، فلقد اقتضت الاشارة الى حدوده وانواعه، فالمنفى بحسب مايذهب اليه ادوارد سعيد (عزلة تعاش خارج الجماعة بأحساس بالغ الحدة، حيث يشعر بضروب الحرمان لعدم وجود المرء مع الآخرين في الموطن المشترك)[2]، ويلجأ المنفي الى ايجاد البديل لتقبله فكرة العيش خارج الوطن لذلك (تشكل قضية تخيل الاوطان والامكنة الاولى .. البؤرة المركزية لأدب المنفى، فثمة تزاحم بين الاوطان والمنافي في التخيلات السردية التي يكتبها المنفيون)[3]، ففي كل الاحوال يشكل المنفى – على الاقل في فترة معينة – مكان قاس وموحش كونه مكاناً غريباً على المنفي لم يقيم معه صلات [4]، وعلى وجه العموم يقسم ادب المنفى على نوعين [5] :

– الادب الذي يدل على الغربة والهجرة والاقتلاع والنفي والتشرد .

---

(1) ينظر: النوستالجيا، قدسية المعنى.

(*) يمكن ايجاد تطبيقات في نصوص ابناء الطائفة تتمثل لما حدد من سمات لأدب المنفى في كتاب د. عبدالله ابراهيم (الكتابة والمنفى) واهمها: علاقة النص بالسيرة الذاتية، وقد اشرنا لذلك في تناولنا محكي الوقائع في رواية الصوت الواحد، التأكيد على موضوعة الاغتراب وهي التي تمثلها رواية الصوت الواحد ينظر ص من الدراسة، كما يؤكد اقتراب نصوص المنفى من ادب السجون رواية (الرجس) لسمير نقاش التي كان المكان الطارئ -السجن- معادلاً لمعاناة النفي المستمرة .

(2) تأملات حول المنفى ومقالات آخرى، ادوارد سعيد، ترثائر ديب، دار الاداب، بيروت، ط2، 2007: 121.

(3) السرد والاعتراف والهوية: 25.

(4) ينظر: الكاتب والمنفى: 82 .

(5) ينظر: مفهوم ادب المنفى: 33 .

– الادب الذي يبحث في انشطار الهوية وتشتتها بوصف المنفى عنصراً مشكلاً للهوية، وهو ما يطلق عليه بأداب مابعد الاستعمار.

وما يهمنا في دراستنا هو النوع الاول وهو الذي كرسته النصوص الروائية لأبناء الطائفة وعملت على تأكيده.

ويأتي فعل الكتابة عن المكان بمثابة اعتراف ضمني بفقدانه [1]، وعلى ذلك يمكن للكتابة ان تصبح (تفسيراً لواقع المنفي وتوصيفاً لقسوة الفقدان)[2]. لذا تؤدي اللغة دوراً مهماً في استرجاع الوطن المفقود بوصفها وسيلة الكتابة، فتمثل قدر المنفي ومصيره (فكلما تعددت المنافي وطال امدها صار الاحتماء باللغة بأعتبارها مأوى الكاتب من جهة، وبأعتبارها الوسيلة الوحيدة التي تمده بالمقدرة على منازلة عدمه الخاص من جهة اخرى قدراً ومصيراً)[3]. ومن هنا تنبع خصوصية لغة سمير نقاش في توظيف اللهجة العامية العراقية و(البغدادية) على وجه الخصوص، ولغة اسحاق بار – موشيه العربية الفصيحة، فتلك اللغة لم تكن مجرد لغة كتب بها الروائيون فهي ليست محايدة كونها (حاملة للمرجعيات الثقافية والاجتماعية الحاضنة لها، اذ ليس من الممكن الفصل بين اللغة وحمولاتها المعرفية)[4]، بل وحتى الروايات المترجمة ومنها رواية (فيكتوريا) التي استدعت مدينة الكاظمية شذراً ورواية (وداعاً بابل) التي استدعت مدينة بابل تشير الى حمولة المكان، ففي الاولى تشير الى قدسيتها فيما تشير الثانية الى تاريخها وتراثها، وعلى وجه العموم يمكننا القول: ان تلك النتاجات مثلت منعزلاً ثقافياً – بحسب تعبيرات الناقد كمال ابو ديب – بوصف المنعزل مكاناً يخلقه المنفيون، فهم يعيشون المنفى مكانياً لكنهم شعورياً وفكرياً يكونون في مكان آخر هو المكان الام / الوطن [5]، واذا كان ابو ديب يقصد بمنعزله مضامين نصوص المنفى، ففي حال ابناء الطائفة تجسد ذلك المنعزل فكريا ومادياً حين اسسوا فور تهجيرهم الى (إسرائيل) رابطة الاكاديميين اليهود النازحين من

---

(1) ينظر: الاسس النظرية والثقافية لكتابة المنفى: 101 .

(2) اللغة وآداب المنفى، احمد يوسف، ضمن كتاب (الكتابة والمنفى): 291 .

(3) الكتابة الشعرية والمنفى، محمد لطفي اليوسفي، ضمن كتاب (الكتابة والمنفى): 180 .

(4) الكتابة والمنفى: 58 .

(5) ينظر: نحو شعريات المنفى، كمال ابو ديب، ضمن كتاب (الكتابة والمنفى): 160 .

العراق، التي تأسست منذ العام 1976 وكانت تعنى بنتاجات يهود العراق حصرياً ولاتزال مستمرة حتى يومنا هذا، كما اسسوا (مركز التراث اليهودي البابلي).

ومايستوقفنا في عرض تلك المعلومات تصنيف الناقد (صلاح حزين) في معرض حديثه عن الادب "الإسرائيلي" الحديث لنتاجات ابناء الطائفة من العراقيين بوصفه ينضوي تحت الادب الإسرائيلي!!، اذ يجعل من تأسيس الاكاديميين من ابناء الطائفة لتلك المؤسسات بمثابة الاعلان الرسمي لهم في الانفصال عن الثقافة العربية حين يقول (بلغ التحول الثقافي بين ادباء إسرائيل من اليهود العراقيين ذروته .. حين قام عدد من الروائيين والشعراء والنقاد والاكاديميين العراقيين ممن سبق ان اسسوا "ندوة انصار الادب العربي" بتأسيس جمعية تضمهم في العام 1976 حملت اسم "جمعية تشجيع الابحاث والاداب والفنون" ليهود العراق .. كما اسسوا ايضاً "اللجنة العلمية لمركز تراث يهود العراق" وبذلك اكتمل انفصالهم عن الثقافة العربية التي يفترض انها شكلت وجدان اغلب الادباء العراقيين، وتحولوا في افضل الاحوال الى ادباء مزدوجي الثقافة لكنهم احتفظوا في الوقت نفسه بذاكرتهم العراقية التي لم يكن هنا من سبيل لمحوها)[1].

ويبدو واضحاً مناقضة الناقد لحديثه وما ارخ له، فهو من جهة يصنفهم ادباء (إسرائيليين)، ومن جهة اخرى يؤكد ان ذاكرتهم عراقية الثقافة! فكيف يكونون مزدوجي الثقافة!! اذ استعمل مفهوم "التحول الثقافي" في وصف ممارسة لاتمتثل لمحدداته اذ يمكن قراءة اشارته التاريخية الى تأسيسهم السابق "ندوة انصار الادب العربي" ومن ثم تأسيس "جمعية تشجيع الابحاث والاداب والفنون ليهود العراق عام 1976" بمنطق مختلف تماماً لايشير الى انفصالهم عن الثقافة العربية، لأن المعالجة كانت خاضعة لاتجاه ايديولوجي (قومي) في النظر الى علاقتهم بالثقافة العربية. اما القراءة الاخرى لهذا الحراك الثقافي فيتمثل في محاولتهم تكريس الثقافة الام للغة التي ينتمون الى تراثها في حياتهم السابقة وهي العربية وربما يكون ذلك بدافع استجماع قاعدة واسعة من اليهود العرب في مواجهة الهيمنة المقترنة بتشكيل الكيان غير المتفاعل معه (دولة إسرائيل). وكانت المرحلة الاخرى الانعزال في اطار الهوية الخاصة -العراقية- بعد تشكيل قاعدة مناسبة تضمن ابراز

---

(1) اضاءات على الادب الإسرائيلي الحديث، صلاح حزين،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2012: 163 .

الهوية الخاصة المقترنة بالوطن الاصل وخصوصيته الحضارية المقترنة بوجودهم ديناً وانتماءً وعدم الركون الى عمومية الثقافة تضم العراق في اطار قومي موسع هو العروبة. وقد اكدنا تصنيفهم بناء على ما توافر من وثائق بأنهم ادباء عرب عراقيين منفيين(*)، وثمة نقطة اخرى يبدو ان الناقد غفل عنها لقلة اطلاعه على نتاجهم الادبي فلو كانوا ادباء إسرائيليين – كما وصفهم بعد ان تحولت ثقافتهم – لدارت مضامين نتاجاتهم عن مايسمى "بالدولة الجديدة" وكرسوا حضورها في تشكيل هويتهم .. لكنهم عوضاً عن ذلك انعزلوا في مؤسسات ثقافية كما انعزلوا في (إسرائيل) نفسها في مدينة خاصة بالعراقيين وهي مدينة "رامات غان" التي تسمى "رامات بغداد" . ويبدو ان الناقد قام بقراءة عكسية لتلك المؤسسات حتى جعلته يصفها بحالة انفصال لا اتصال. وبحسب ادبيات المنفى فإن حالة التعامل مع المنفي بوصفه غريباً تولد حالة من رد الفعل التي تجعله يشعر بالاختلاف عن بقية الناس (فالمنفي هو في الواقع نمط من الغريب الذي يحمل الاخرون نحوه حساسية "التابو" فهو ينطوي على شئ ما، واحياناً قد يكون هذا الاختلاف "دفاعياً" بفعل مخاوف من التهامه [اي المنفي] من قبل الثقافة الجديدة)[1]، فالسؤال الذي يطرح نفسه هنا، الا يمكننا القول ان تلك المؤسسات الادبية – بوصفها منعزلاً – جاءت رد فعل مضاد ودفاعي على سياق الثقافة المغايرة لذلك المنفى ولاسيما ان ذلك المنفى يعد بلد الاعداء بالنسبة لثقافة الروائيين الام ؟!

ان تأكيد نتاجاتهم وتصنيفها ضمن ادب المنفى والكشف عن مجمل الخطاب الروائي عندهم بوصفه حالة حنين (نوستالجيا) عاناها ابناء الطائفة من الروائيين، مقترنة – بحسب مايراه اندريه تاركوفسكي على نحو عام – بحالة ذهنية خاصة بأمة تعالج الارتباط القدري لأبناء تلك الامة بالجذور الوطنية وبالماضي والثقافة اذ تهتم بالاماكن الاصلية وطبيعة العلاقات العائلية بوصفها الارتباط الذي يحملونه معهم مدى الحياة[2]. لذلك يأتي تأكيد الهوية الوطنية والثقافية احد اشكال النوستالجيا في

(*) فما يؤكد عروبتهم وعراقيتهم سبق وبحثناه في محور تأكيد الهوية ووجهة نظر رواية الصوت الواحد في المستوى التعبيري على وجه الخصوص.

(1) الفردوس المشؤوم: 89 .

(2) ينظر: النحت في الزمن، اندريه تاركوفسكي، تر: امين صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 2006: 191.

النصوص اذا ماأخذنا بعين الاعتبار ان الكتابة السردية عن الوطن بوصفها نصاً موازياً تعادل الوطن المفقود بعّده شهوة متخيلة[1]، فيأتي المكان (الوطن) / المستعاد بديلاً عن الوطن المفقود. وعلى هذا فلقد سجلت الدراسة بعض اشكال النوستالجيا في النصوص انطلاقاً من علاقتها بالهوية الوطنية والثقافية، فتأتي اعادة تصوير البيئة الشعبية العراقية من حيث (الملابس والمقاهي والعادات والمفردات - والتي بحثتها الهوية الثقافية- والالعاب) احد اشكال النوستالجيا، ففيما يتعلق بالالعاب التي تعود للذاكرة الشعبية للروائي الذي يقف خلف استذكارها فلقد اشارت الروايات الى بعض الالعاب الشعبية العراقية التي كانت سائدة آنذاك في عقدي الثلاثينات والابعينيات، ففي رواية (نزوله وخيط الشيطان) يقدم الراوي إحدى العاب الصبيان وهي لعبة (شقف لقف) تلك التي لعبها الصبيان عيبه ومرودي، اذ يعرض الصبي عيبه تلك اللعبة على مرودي قائلاً (- تال نلعب شقف لقف)[2]. ويعمد الراوي الى توضيح قواعد تلك اللعبة وتاريخها القديم المعروف رغبة منه على مايبدو في تأكيد وجودها وجعلها جزءاً من التراث الإنساني الذي يتعرض للاندثار بزوال ممارسيه. وما لاشك فيه ان الالعاب التي يذكرها الراوي انما هي ماسجلته ذاكرة الرائي عنها حين كان يلعبها صبياً في ذلك المكان، والا ما جاء ذلك الوصف دقيقاً في تذكرها ولاسيما وانها ماعادت تُلعب وتمارس في الوقت الحاضر، فيما تصور رواية (فوة يادم) بدورها العاباً احتفظت بها الذاكرة الشعبية وذلك في معرض اشارتها لطبيعة علاقة خاتون بمتانة سبير حين تخيلها جمرة تلاعبه وتقفز على ظهره. اذ اشار الى لعبة (اول عبرة) الماحاً بقوله: (كان يريد ان يلمس الجمرة وهي تلاعبه "اول عبرة")[3]، فالراوي حين لم يشر تفصيلاً الى تلك اللعبة كما فعل في النص السابق انما عمد الى تقديمها عبر عقد مقابلة بين اصولها – اي اصول اللعبة – وطبيعة علاقة متانة سبير بحبيبته خاتون، فهو يحيل عليها ولايقدمها مباشرة كأنه الحنين الخفي الذي تستدعيه تلك الذكريات المقترنة بممارسات المكان.

واذا كانت تينك الروايتين قد اشارتا لألعاب اختص بها الصبيان، فقد انفردت رواية (فيكتوريا) بالاشارة الى الالعاب التي تمارسها البنات في تلك الفترة مطلع القرن التاسع

---

(1) ينظر: اراضي المنفى، وطن الكتابة، واسيني الاعرج، ضمن كتاب (الكتابة والمنفى): 101.

(2) نزوله وخيط الشيطان: 356. وينظر كذلك عن لعبة الكعاب: 36.

(3) فوة يادم: 100.

عشر، ولاسيما لعبة (التوكي) اذ يشير الراوي الى تلك اللعبة حين اجتمعت فيكتوريا وتويا في السطح حين (مضت تويا ترسم على السطح بطرف العصا المحروق مربعات سوداء للعبة (التوكي) .. وقد رسمت مربعات كبيرة جداً) [1]، ويحاول الراوي تقديم المجتمع النسوي عبر تحديده بشخصيات الفتيات الثلاثة وماشارته الى لعبة (التوكي) الا للتعريف بالمشتركات المعمول بها في تلك التجمعات، لكنه بصورة او بآخرى انما يستدعي الذاكرة الشعبية لتقدم حنيناً خافياً .

ويمثل استدعاء جزيئات المكان ولغته (الاجتماعية) اي المفردات التي تفصح عن طبيعة الحيز الذي تشغله، احد اشكال تصوير البيئة الشعبية الذي ينتهي في تصوير حالة نوستالجيا المكان عند الراوي . اذ تحفل روايات (فوة يدم) و(نزوله وخيط الشيطان) و(فيكتوريا) بتلك الجزئيات أكثر من غيرها ولاسيما مايتعلق بطبيعة الملابس وبساطة المكان من اواني الطعام وموجودات البيوت والمقاهي .. الخ.

ويمكن عد تصوير البيئة الشعبية في تلك الحقبة محاولة لاستعادتها كتابياً، اذ يأتي تصوير الحياة الاجتماعية في الوطن الام مكملاً لتصوير المكان بشكل عام ففي رواية (وداعاً بابل) يقدم الراوي البعد الاجتماعي للمكان حين يعرض ذهاب العائلة او ذهابه برفقة اصدقائه الى شواطئ منطقة ابي نؤاس لأكل السمك المشوي (المسكوف) – وهي ظاهرة سائدة عند العراقيين حتى يومنا هذا – اذ يقول (نتوغل في شارع ابي نؤاس كأننا نتجول في مكاننا الخاص كان الشارع محاذياً للنهر وعلى جانبيه تنتشرالمقاعد عامرة بالرجال والنساء المحجبات في اغلب الاحيان، وكثيراً مايوجد اطفال ايضاً، وكان الجميع يقضون الامسية وهم يتأملون المياه تجري في النهر .. على انغام العود والاناشيد كانت القوارب ترسي حول الجزيرة .. كنت مغرماً بالسمك المشوي، المسكوف .. كانت العائلة كلها تتجه الى الحزيرة لأقامة مأدبة مسكوف، تتهيأ امي للمأدبة منذ الصباح الباكر معدة مايلزم من الطماطة والخيار والبهارات لتجويد طعام السمكتين او السمكات الثلاث التي سنأتي بها .. لحظات فرح عابرة خاطفة، معزولة)[2]، ولانحتاج الى المزيد من المؤكدات في عّد استذكار تلك الرحلات حالة حنين عاشها الراوي تمنى لو استعادها

---

(1) فيكتوريا: 43 .

(2) وداعاً بابل: 132 – 133 .

بدليل ذلك التمثيل السردي لها، كما ان النص السابق يحيل على عادات اجتماعية مشتركة ما يؤكد عدم التراجع عن الانتماء لهوية ثقافية مستلبة .

ويشكل استذكار لحظات الوداع بوصفها لحظات انفصال بين شيئين متلازمين احد اشكال النوستالجيا، اذ يكشف السياق العام للنص عن حالة الحنين حين يقدمها الراوي بأسلوب يحاول فيه استثارة عواطف القارئ لامخاطبة عقله فحسب، ففي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) يستثير الراوي تلك العواطف بمحاولة تقديم صورة عن لحظات الانفصال عن مدينة صبلاخ وافتراقه عن صديقه ميرعلي فيقول (عناقي ومير تخلله حوار جمع خلاصة السنين، كأننا حين فتحنا اعيننا على الحياة فتحها احدنا على الآخر، مثل اولادنا، وسنفترق الان رغماً عنا فراق متعسف ظالم، حرمان من كل ماعرفنا ووعينا، فراق يبدأ بأيران ويتقلص بصبلاخ، صبلاخ بكل مافيها، وبكل من فيها، انه فراق من الحياة ذاتها .. كل شئ جاهز الآن، انفصال الروح عن الجسد على وشك ان يتم)[1]، ان ما يركز عليه الخطاب هو حالة التلازم الشديدة للشخصية في تلك اللحظة التي افصحت عن حالة التلازم التي ربطت بين الشخصيتين، فما استدعاؤها الا من قبيل الحنين ولاسيما حين يكون الوداع هو للفراق الابدي .

ويأتي الحنين للوطن متجسداً في الصراع النفسي للشخصية التي توضع امام خيارين كلاهما اصعب من الآخر ففي رواية (نزوله وخيط الشيطان) ينسحب الصراع النفسي لشخصية (صبرية بنت عبدوش) المتمثل بين البقاء في بيت اهلها – بوصف البيت معادلاً للوطن – وبين الذهاب مع زوجها لأسقاط الجنسية والترحيل ممثلاً للمستقبل المجهول الذي ينتظر الطائفة، والذي تخافه الشخصية ينسحب ليمثل جانباً من الخطاب الذي يقدمه النص، اذ يقدم الراوي حالة الصراع – ممثلة للحنين – حين تأتي لوداع اهلها فهي (ستذهب! .. وستظل مرتبطة مع حب الاصل .. بالاصوات.. بالالوان .. بروائح .. بحنين الى منبت اللحم .. بجرة قلم سوف اغدو من دون (هوية) . كلا .. فأنا لست تلك الورقة المأفونة .. في نفسي هوية مزدوجة .. لن استغني عن احداها .. فبنفسي يكمن الحُبان .. تمزيق وثيقة .. تمزيق بطاقة هوية .. "شق" اوراق .. وتسقط الاوراق .. تفنى .. تبقى في الروح عقود وهويات اقوى من كل الاوراق المكتوبة .. هل

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 357 – 358 .

سوف ينفصل الرأس عن جسده؟! .. لا .. فالحبان مشتبكان كروح وجسد .. متداخلان كالجسد والروح .. ممتزجان .. لاشئ يقدر ان يفصل بينهما الا الموت ..)[1]، فالوفاء للمكان الاول والتعلق به ومحاولة الاحتفاظ بصورته هو الحنين بذاته، كما لا يخفى تأكيد هوية وطنية تعتز بهوية اخرى هي الدينية يستدعيها ذلك الحنين لحظة الوداع .

وقد تعمد الشخصية الى اختزال صورة الوطن في لحظة وداعه عبر الوجوه التي تراها لآخر مرة في المكان، فتحاول الذاكرة الاحتفاظ بها كي تحتفظ بطفولتها واحلامها وذكرياتها، وهو ماتؤشره رواية (وداعاً بابل) حينما غادر الراوي الوطن (العراق) متجهاً الى فرنسا اذ يقول (.. هذه الوجوه التي تنظر الي، هذه الوجوه التي تبتعد، هذه الوجوه التي اتطلع اليها من وراء زجاج الباص، ستكون هي العراق، ستكون هي كل مايتبقى لي من العراق، عساني احمل انعكاساتها في الى الابد، لابد من ذلك كي احتفظ بطفولتي، لابد من ذلك كي استطيع دخول العالم الجديد دون ان اكون مبتوراً من هذا الجزء الاساسي في، دون ان اكون قد بعثرت عبثاً هذا العنقود من الاحلام والذكريات)[2]، اذ تتماهى الذاكرة مع موجودات المكان لأنها ستعرف لاحقاً ما يشكله وجع البعاد عليها لذلك فإنها تختزل صورة الوطن بتلك الوجوه .

وتشكل قدسية المكان النابعة من المعتقد الديني (ممثلاً بالاضرحة والكنائس) او النابعة من قدسية ذكرى صاحب المكان (ممثلاً بقبور الاحبة والاعزاء) احد اشكال النوستالجيا ففي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) يتخذ الحنين للوطن عبر أكثر من شكل كالحنين الى المعتقد الديني كمدخل يتخذها الراوي للتعبير عن الحنين الى الوطن، احد اسباب حضور الشخصية لزيارة قبور انبيائها، من ذلك حضور شخصية يهودا بحر الى العراق لزيارة قبر النبي حزقيل اذ يقدم النص انموذجين لحالة النوستالجيا، تمثل الاول بقدسية المكان فيما تمثل الثاني بتصريح الشخصية عن قدسية الوطن الام (العراق)، ينقل الراوي حوار شلومو ويهودا بحر القادم من الهند وهما على ظهر سفينة في البصرة اذ يسأل شلومو:

(- أجئت زائراً

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 387 – 388 .

(2) وداعاً بابل: 208 .

- زائراً وحاجاً النبي حزقيل، عزرا السوفير، .. يهوشواع الكاهن، النبي يونا .. نعم، نحن نحيا هناك لكن قلوبنا ابداً في العراق)[1] . اذ ترتبط قدسية المكان - هنا - بقدسية موجوداته التي عبر عنها الراوي بشكل صريح وتمثل الكُنس النموذج الثاني للمكان المقدس الذي يستدعي حالة النوستالجيا، ففي رواية (بيت في بغداد) يقدم الراوي طبيعة العلاقة الروحية التي ربطته بالمكان (الكنيس) الذي كان يذهب اليه بصحبة والده حتى استدعاه في ذاكرته ومثّل له في نصوصه، اذ يصف الراوي احساسه بالمكان في يوم (عيد الغفران) قائلاً (لم اشبع بعد من هذه الكنس العتيقة، كنت اعقد المحادثات السرية مع المنبر في الوسط ومع احجار الحيطان، كان للكنيس نفس العلاقة الحميمة بالله وبالسماء وبالنجوم والقمر والشمس التي كانت لبيتنا .. كنت مشدوهاً بما ارى .. وكانت الانغام والاناشيد الدينية تكاد تفتح لي ابواباً خفية في السماء)[2]، ويبدو ان قدسية المكان انسحبت على لغة وصف الاحساس به حتى جاءت لغة شعورية شفافة، وكأن الراوي يعيش تلك اللحظات متجددة لحظة السرد وهو مايمكن ان نعده الانموذج الامثل لحالة النوستالجيا .

وينسحب اثر البعد الديني في استدعاء امكنة مقدسة اخرى على استدعاء الوطن بوصفه جنة عدن المذكورة في الكتاب المقدس (التوراة)، اذ يصرح نعيم قطان بمكانة الوطن الام في الكتاب القديم وارتباطه بما هو جميل في ذاكرته فيقول (كلما ذكر لنا احد اساتذتنا ..ان جنة عدن الواردة في سفر التكوين موجودة في العراق، انصرف بي ذهني الى بساتين جدتي)[3]، فالراوي يعمق قدسية المكان حتى يقدمه بوصفه الجنة المذكورة في الكتاب المقدس ويبدو ان للعراق بوصفه الوطن الام قدسية حقيقية في الشعور النفسي والديني لأبناء الطائفة، ولاسيما ان العراق كان فعلاً مهد انبياء ابناء الطائفة، فلاغرابة ان يكون محفوراً في الوجدان مهما ابتعد عنه الروائيون .

وفي قراءة متأنية لرواية (عورة الملائكة) يكشف النص ذلك البعد المموه، اذ يتم ذلك عبر تعليق الراوي عن الخطيئة الاولى لسقوط البشرية، فالاشارة الى جنة عدن وطرد ادم

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 21 .

(2) بيت في بغداد: 311 .

(3) وداعاً بابل: 34 .

منها تحيل في مرجعيتها التوراتية الى العراق، حين يقول معللاً اسطورة السقوط متهكماً وساخراً على اخلاقيات البشر (اذن يمكن لأسطورة ادم وبتحفظ هين ان تضحى مبررة ومقبولة، اجل ترك الجنة ادم ليس لأنه ذاق فاكهة الحكمة المحظورة، بل ليبقى الفردوس وقفاً على الملائكة، من غير مزاحمة بشر مجبول على طين رجس وحقير..)[1]. ولما كان الراوي هنا يبحث في قوام وخصائص الملائكة وهو الطالب المتفوق القادم من بغداد /العراق الذي يحمل اخلاق مدينته ووطنه (بوصفه الملاك الوحيد بين زمرة البشر والشياطين الذين عرفهم في مدن المنفى (إسرائيل) والمهجر لندن فلقد جاء سقوط البشر من الجنة (العراق) مؤشراً على خواء الامكنة التي سيذهبون اليها بوصفهم بشراً لاغير لأنهم سيحملون طباع المكان الذي سيقطنونه وليس المكان الذي غادروه .

واذا كان الحنين في النص السابق يغلف بوجهة نظر فلسفية للشخصية، فإنه في نوعه الثاني، ونعني المتعلق بقدسية ذكرى صاحب المكان، قد تمثل بأفصاح الراوي بوجهة نظره عن اسباب تعلقه بالمكان (العراق) ويضاعف من حنينه اليه، اذ يفسر راوي (شلومو الكردي وانا والزمن) ذلك بوجود قبر العزيزة (اسمر) التي قتلت في حادثة الفرهود فهو يستدعي المكان الخاص (القبر) والمكان العام (الوطن) عبر استذكاره فواجع عمره وهو يسرد قصته، ويصرح موضحاً تلك المقدسات النفسية في تعليقه عن قرار ترحيلهم من العراق (رغم الوحشة بعد اسمر مافكرت يوماً بمغادرة بغداد، حتى بعد ان غادرها جل يهودها، هذا بلدي الثاني قد فتح لي احضانه في احلك ايامي واعاد لي عزي الغابر وردّ اعتباري لي، اما اسمر فمصابي بها ثابت قابع .. وهي هنا مدفونة، فكيف اترك هذا الحب لها ولكل ما في هذه الارض الطيبة من اشياء؟! .. في تلك اللحظات كان قلبي يبكي على أكثر من شئ في بغداد ..)[2] فحالة استدعاء المكان الخاص التي انسحبت على المكان العام وجل احداث المكانين التي ارتبطت بحياة الشخصية وشكلت محوراً هاماً في مصيرها انما تأتي لتمثل تلك الحالة – اي النوستالجيا – التي تبقى ملازمة للشخصية مدة استذكارها العالم الذي عاشته وخسرته – من وجهة نظرها – .

وقد تحيل عناصر المكان المادية والحسية واثرها في ذاكرة الشخصية الى استثارة حالة الحنين عندها فتقدم طبيعة الاحساس بعناصر المكان تلك الحالة، ففي رواية

---

(1) عورة الملائكة: 29.

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 65 . وينظر كذلك الحنين لقبور موتى صبلاخ: 356 .

(فيكتوريا) تستثير رائحة المكان ذاكرة البير وهو في لحظة استذكاره – لحظة السرد – مهندساً في "نبع نون" عن حاله حين كان يعاني من الحساسية الجلدية طفلاً، اذ كانت تأخذه فيكتوريا الى إحدى الزرائب في منطقة (ابي سيفين) وتغمر جسمه بدسم حليب الماعز وتشربه حتى يهدأ، فالحنين هنا يرتبط بذاكرة المكان اذ يصف الراوي تلك الحالة في حوار البير مع احد المتدربين حين يستاء المتدرب من تلك الرائحة قائلاً:

(- هذا مكان نتن؟

وكأن رائحة الزريبة المنبعثة من خلف حرش الاكليباتوس هي السبب في كل آفات هذا المكان اللعين، واتسع منخارا البير وشردت انظاره ..

"بالعكس انها رائحة رائعة" .. ويخيل له كلما يأتي الى هنا ليقيس قوة التيار في "نبع نون" انه سبق له ان كان في هذا الموضع البديع، ولم يذكر متى تعود ان يلتذ برائحة الزرائب، وكان يمزح احياناً قائلاً انه في تناسخ روحه السابق كان صبياً راعياً بالتأكيد ..)[1]، فالراوي لايكتفي بذكر المكان المفقود انما يعمد الى وصف ذكرى تأثيراته تلك التي تشكل علامة فارقة في حياة الشخصية فتقدم الحواس قراءة عكسية لها حين تكون مؤشراً سلبياً بالنسبة للاخرين فيما تقدم – من وجهة نظر الشخصية – مؤشراً ايجابياً مايعكس حالة واضحة نوستالجيا المكان.

ويحدد الشعور بالبعد المادي للمكان وملاصقته احساساً بحالة الحنين اليه، ولاسيما حين يأتي اكتشاف البعد الروحي فيه وهو مايفسر سر التعلق بذلك المكان، ففي رواية (ايام العراق)، يأتي تعليق الراوي عن طبيعة احساسه بنهر دجلة وهو يتعلم السباحة لأول مرة، نوعاً من الحنين لذلك المفقود والمستعاد سردياً عبر تلك الذكرى ولاسيما وهو يقترب من السرد الاوتوبيوغرافي – كما اسلفنا – فيقول (تسربت الى باطن روحي برودة المياة، وشعرت بأن المياه تنفذ بنعومة فائقة الى اعماق اعماقي، وان ساقي وذراعي وصدري برغم لصوقها بمياه النهر كانت كلها تتشرب هذه المياه وبرودتها وحلاوة مصيرها .. ادركت ان للنهر بعداً آخر .. كان مرور النسيم على جسدي المبتل والرطب اقرب مايكون الى قبلة كونية لم اعرف لها مثيلاً من قبل)[2]. فالنص السابق يحيل على

---

(1) فيكتوريا: 294 .

(2) ايام العراق: 132 .

وجود الشخصية في المكان بوصف لايثيره الابتعاد عن الوطن فحسب بل التوق الشامل لوحدة الوجود الكلية [1]، لذلك يأتي التفكير بالوطن الام – بالنسبة للشخصية التي تعاني حالة حنين غير ظاهر – نابعاً من (همّ المكان الذي يوّد اختبار نهايته فيه والرغبة في العودة الى ارض الاجداد [التي] تظهر كمخيلة فانتازية لاواعية تعادل العودة الى احضان الام)[2]، فهو نوع من الالتصاق بالمكان وان كان يؤكد هوية وطنية فأنه في الوقت نفسه يجسد حالة حنين قصوى، وهو ما وجد صداه في رواية (نزوله وخيط الشيطان)، في مونولوج (يعقوب) وهو يزور قبر ابيه مخاطباً رفيق عمره (علوان) الذي نعت ابناء الطائفة كلهم بالخونة بعد اقرار قانون التسقيط اذ تتحدى شخصية (يعكوب) صديقه (علوان) حين يؤكد الاول انه سيدفن بجوار قبر ابيه، فيقول (جذبته الاضرحة الطينية المتداعية "الجمالية" الشكل .. كالحة سوداء، لكنه يعشقها ايضاً "ساغ عشفين سنة! " عشرون سنة منذ مات ابوه ورقد تحت هذا القبر، وقف امامه مشدوهاً وطري الحزن "كني بوحي! .. كني ابويي مات جديد!" .. ودمعت عيناه .. ومسحها ثم مسح على قبر ابيه وقال يخاطب علوان – علوان! .. هسة اتشوف شلون انام يمه! .. اني كلامي كلام شرف.. غصباً عنك، جلمتي مَ تصير ثنتين!)[3]، فالقبر هنا الذي سيمثل الارض فيما بعد انما هو محاولة للعودة الى تلك الاحضان وماتحدي الشخصية وتعلقها بأمل زائف الا تأكيد ذلك النزوع والحلم بالالتصاق بالمكان، ولاسيما حين تعي الشخصية ذاتها في لحظات الوجود الاخيرة في المكان، فهو شكل من اشكال الحنين الذي اشره النص ولاسيما الحنين الجارف والتوق الى الهوية الوطنية .

ولما كان لزاماً على المنفي في (صراعه من اجل الحفاظ على النفس ان يتشبث بعناصر مألوفة من الوطن [كالموسيقى والذكريات والاحلام التي تعكس اوجهاً ونواحي من البلد الاصلي] كي يظل محافظاً على الاحساس بالذات)[4]، لذا قد يأتي الاتكاء على تقنية التداخل النصي إحدى حالات تجسيد الحنين عند الشخصية او الراوي من خلفها . ولما كانت نصوصنا – قيد الدراسة – حافلة بتوظيف الموروث الديني والشعبي والادبي

---

(1) ينظر: النحت في الزمن: 193 .

(2) التحليل النفسي للمهجر والمنفى: 191 .

(3) نزوله وخيط الشيطان: 403.

(4) التحليل النفسي للمهجر والمنفى: 191 .

فلقد اقتضت الاشارة الى ان الحنين يتحدد في موضع الموروث الشعبي بما يتضمنه من الامثال والقصص والاغاني ولاسيما تلك التي بقيت محتفظة بشعبيتها حتى يومنا هذا، واصبحت كلازمة لأفراد الشعب يعرفون بها، ومن امثلة ذلك الاغنية العراقية القديمة لفنان الشعب (ناظم الغزالي)، "فوك النخل" [1]، تلك التي يرددها يعكوب في رواية (نزوله وخيط الشيطان) في المشهد الافتتاحي المتعلق بتقديم شخصيته مصوراً حال ابناء الطائفة في حقبة الاربعينيات قبل حادثة الفرهود والتداعيات السياسية لأعلان قيام مايسمى (بدولة إسرائيل) وما يهمنا هنا ان استذكار تلك الاغاني وتوظيفها يكشف عن حالة حنين لفترة عاشتها الشخصية تمنت لو تعود ولو على سبيل الافتراض، اذ يأتي الاخير متجسداً بالتمثيل السردي لتلك الايام .

وفي ضوء ما قدمناه فلقد كشفت دراسة المكان عند روائيي ابناء الطائفة عن صورة ثابتة عالقة في المخيلة فضلاً عن الارتباط الحقيقي للمكان في وجدان روائيي ابناء الطائفة، ربما يقف في مقدمة اسباب ذلك هو تلك القدسية التي منحها الكتاب المقدس للعراق، كما ان بنية المكان لديهم كشفت عن تنوع الامكنة ودلالالتها الامر الذي يؤشر استيعابهم الكامل لدوره في تأكيد الهوية الوطنية والثقافية بل انه قد يكون المؤشر الاهم في تأكيد الهوية الدينية، ولاسيما مابحثته تلك النصوص التي عكست النوستالجيا، كما كشفت معمارية الامكنة ولاسيما البيت البغدادي عن تعلق الذاكرة وتشبثها بتلك الصورة التي فتحت عينها عليها ووعت نفسها فيها .

---

(2) ينظر: نزوله وخيط الشيطان: 42.

المبحث الرابع

بنية الشخصية وابعادها

اختلفت المدارس النقدية والتيارات الادبية في طريقة معالجة الشخصية منذ العصر الكلاسيكي للرواية حتى عصر مابعد البنيوية(*) فبسبب من نظرة الشعرية لها –

(*) اذا كانت الشخصية – بحسب د. عبد الملك مرتاض- تمثل القوة العظمى في الروايات الكلاسيكية كونها تعنى بتصوير نماذج طبقية معينة، ومع اطلالة الرواية الجديدة فقدت الشخصية قوتها العظمى فأختزلت الى مجرد حروف وارقام فيما ركزت الرواية الحديثة على استبطان وعي الشخصية والاهتمام بدواخلها فلم تعتن بمؤشرات التصوير ومع ظهور البنيوية تحددت الشخصية بدورها او وظيفتها في النص فكانت البداية مع بروب الذي ركز على الافعال التي تقوم بها الشخصية في الحكاية الخرافية، ولم ينظر الى صفاتها الجسدية والنفسية بوصفها حالات متغيرة بل ركز على الوظيفة بوصفها (العنصر الوحيد الثابت في الحكاية الخرافية اما العناصر الاخرى مثل شخوص الحكاية فهي متغيرة) ومن تلك الدراسة انطلقت الدراسات اللاحقة عن الشخصية ولاسيما ربطها بالدور او الوظيفة واهمال صفاتها اذ قدم (ج.ج.غريماس) تصنيفاته للوظائف التي اطلق عليها بالعوامل حددها بستة نماذج حصرها بثلاثة ازواج ضدية هي علاقة الرغبة بين الذات والمرسل وعلاقة الاتصال بين المرسل والمتلقي وعلاقة الاعاقة بين المساعد والخصم فيما يقدم بارت تصوره عن الشخصية حين عمد الى ربطها بالفاعل الذي يؤدي وظائف، تبين دوره وسماته في القصة منطلقاً من قاعدة لسانية يرى فيها الشخصيات "كائنات ورقية" ليس لها وجود خارج النص، نافياً اية صلة بينها وبين المؤلف. فيما ربطها تودوروف بالحالة او المرحلة التي تعيشها الشخصية في القصة فهي عنده ترتبط بما تعبره عن نظام الحكي اكثر من اهتمامه بصفاتها. ومن الدراسات التي تناولت عنصر الشخصية في النص القصصي هي دراسة (شلوميت ريمون كنعان)، التي حاولت فيها تقديم رؤية شاملة عن دراسة الشخصية بوصفها محوراً مركزياً في متن القص فيما يحدد فيليب هامون رؤيته للشخصية التي يستخلصها من الروايات الواقعية وفق تقسيمات محددة لاتخرج عنها اي دراسة تتناول الشخصية، فاذا كانت كنعان تقدم تصوراً عاماً عن دراسة اية شخصية فأن هامون يقدم تصوراً محصوراً بنماذج واقعية.

للمزيد من التفاصيل ينظر على التوالي:

- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع: 204، 1998: 96
- نحو رواية جديدة، الان روب غرييه: 136 .
- بنية الشكل الروائي: 211.
- مورفولوجية الحكاية الخرافية: 33.
- الخطاب السردي: 41 .
- مدخل الى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط1، 1993: 72.
- نقلاً عن اللغة والخطاب الادبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، 1990: 47.

اي الشخصية - بوصفها العنصر الذي يخضع في بنيته لجوانب نفسية واجتماعية اساسا – تلك التي تنكرها البنيوية – فلقد جاءت دراستها متواضعة جداً [1]، اذ حددت الشعرية أسباب ذلك الانصراف عن دراستها بتداخل مفاهيم عديدة في تشكيلها[2] منها الخلط الحاصل بين الشخصية والشخص بوصف الاولى نتاج اللغة، والثانية كائن موجود خارج الحكاية[3]. كما ان حصر الشخصية وربطها بوجهة النظر فقط، ولاسيما مع روايات تيار الوعي، يجعلها تقدم رؤى مغلقة لكشف طاقة الشخصية الداخلية اكثر من واقعها وتقتصر من وجهة النظر البنيوية على تقديم الصفات او الوظائف المسندة اليها رغم الشخصيات المؤدية للادوار مع ثبات تلك الوظائف، وتعترض الشعرية على طريقة ربط الشخصية بالعالم النفسي وحصرها في إطره، لذا استبعدتها بسبب من جوهرها السيكولوجي، ومن هنا جاء المنهج البنيوي التكويني ليرى في الشخصية الروائية التعبير الاشمل عن فكر جماعات اجتماعية معينة بوصف وعي الشخصية -هنا- مرتبطا بوعي الجماعة وجزء منها، وذلك حينما تكون رؤيا الشخصية ممثلة لرؤية الفئة الاجتماعية التي قد ينتمي اليها الروائي فـ (كل فحص للمستويات الشكلية دون معرفة لرؤية العالم سيكون محكوماً عليه بالاعتباطية او السطحية)[4]، اذ تمثل رؤية العالم -هنا- اساس الوعي الاجتماعي للمجموعة، الذي يبلوره المبدع في شكل قيم وتصورات وطموحات، يعمد الى التعبير عنها في اشكال نظرية او ابداعية [5] . وفي ضوء ذلك تنبثق خصوصية

- التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة، شلوميت ديمون كنعان، تر: لحسن احمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995.
- سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبدالفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، 1990.

(1) ينظر: مورفولوجية الحكاية الخرافية: 20.

(2) ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، 114.

(3) ينظر: الشخص والشخصية في القصة المغربية المعاصرة: سردية دالة على الم سحيق، محمد يوب، الدار البيضاء، جريدة الزمان الف ياء، السنة 15، ع (4422)، 2013/2/9: 9.

(4) البنيوية التكوينية والنقد الادبي، مجموعة باحثين، تر: مجموعة مترجمين، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط1، 1984 :145.

(5) النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد، عمر عيلان، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010: 208 .

معالجة هذا البعد – اي الشخصية – في بنية النص الروائي عند ابناء الطائفة اليهودية كما سنعمد الى توضيحه .

ومثلما اختلفت المناهج النقدية في معالجة موضوع "الشخصية" فلقد اختلفت الاجناس الادبية في توظيفه، اذ تتكئ النماذج التي تقترب من السيرة الذاتية والسيرة الشعبية على توظيفه، بوصفه المحور الاساس الذي تقوم عليه الرواية، ومن هنا تأتي اهميتها بوصفها (العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الافعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي) [1] .

إن بنية الرواية قد تنقل جزءً او اجزاء من الحياة كما إنها قد تخضع الى عوامل عدة تحيط بالانسان، لذلك فانها سوف تعمد الى تقديم موقف الروائي ازاء الحياة[2]. ومن هنا يأتي الاهتمام بالجانب التاريخي او البعد المرجعي ولاسيما في شخصيات نصوصنا، كونها تضيء جوانب مهمة من تلك الشخصيات وتكشف عن كيفية تشكيلاتها وتحولاتها، وطبيعة السياقات التاريخية والاجتماعية التي افرزتها [3]، فنحن نحلل لتجربة جماعية وذاتية في الوقت نفسه ولعل انشغال الروائيين من ابناء الطائفة اليهودية بتقديم طبيعة وابعاد التجربة المُعيشة جعلتهم يهتمون بشخصياتهم، ولاسيما في تمثيلها (مرايا ارواحهم الممزقة) [4]، بحسب تعبير الروائي فرانسوا مورياك، وعلى ذلك تؤدي عملية التخييل دوراً بارزاً في تحديد انماط الشخصيات واختيار مؤشرات تصويرها، ولذا توجب التمييز بين مصطلحي الشخص بوصفه الكائن الواقع خارج الحكاية والذي عاش التجربة (ممثلاً بذواتهم) والشخصية بوصفها الكائن المتخيل الذي سوف يلعب دور الممثل او المجسد لتلك التجربة[5]، وقد حاول الروائيون التأكيد على ان (الخاصية الاساسية للشخص والتي تنتقل الى الشخصية هي الهوية اي مايبدو واحداً لا متعدداً وراء الكتابة

---

(1) قال الراوي: 87.

(2) ينظر: الرواية العربية النشأة والتحول، د. محسن جاسم الموسوي، منشورات دار الاداب، بيروت، ط2، 1988: 117 .

(3) ينظر: قال الراوي: 88.

(4) الروائي وشخوصه، تأليف فرانسوا مورياك، ترجمة وتقديم: علاء شطنان التميمي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 2009: 64.

(5) ينظر: الشخص والشخصية في القصة المغربية المعاصرة: 9.

بالرغم من تعدد مواضيع الكتابة القصصية)[1]، وهو حجر الزاوية الذي دارت حوله نتاجاتهم ولما كانت نصوصهم تقترب من الاوتوبيوغرافيا وتحفل بتوظيف محكي الوقائع، فلقد جاءت شخصياتها شديدة الالتصاق بالمكان وتستدعي ازمنة متعددة الامر الذي يجعلها تميل نحو تنويعات خاصة في اختيار انماطها وهو المحور الذي سنعمد الى توضيحه بشيء من التفصيل .

انماط الشخصيات

يحاول الروائي وهو يقدم لأنماط شخصياته ان يضفي عليها ايديولوجية معينة، لذلك نراه ينوع في تلك الانماط ولاسيما حين تكون هويته في مواجهة وتحدٍ واضحين.[2] فقد يعمد الى رسم شخوص تعمل على تأكيد الهوية الدينية، وتبرز تجربة المنفى لتكمل طبيعة الرؤية والموقف من العالم المصور، ولاسيما انهم يعيشون في عالم آخر – تجربة المنفى – (لايتضمن الرصانة والسكينة بل المبالغة والتهويل والارادوية... "فأحياناً" يتميز اسلوبه بالغرابة والابتعاد عن الواقع)[3]، ويحاول الراوي تأكيد الهوية عبر اكثر من مسرب عن طريق خلق شخصيات مختلفة فمرة عن طريق شخصيات تكون ذات بعد مرجعي ومرة يمارس الراوي الانزياح عن الواقع المعاش الى عالم آخر تقدمه شخصيات عجائبية، ولأن بعض النصوص قد اقتربت من السيرة الذاتية فإنها جنحت الى تقديم شخصيات ذات بعد واقعي وقد تؤدي هذه الشخصيات دور الرواة او الابطال او الاثنين معا في الوقت نفسه، ولعل مرد ذلك – اي جعل الشخصيات واقعية – هو تقديم الايديولوجيا التي يراها الروائي من خلف الابطال او الرواة، ومن استقراء طبيعة النصوص فلقد ارتأينا دراسة انماط الشخصيات وفق التقسيمات التي قدمها د. سعيد يقطين وهو يبحث في البنية الحكائية للسيرة الشعبية مع بعض التعديلات لتتلائم وطبيعة انماط شخصيات نصوصنا، وهي: [4]

- شخصيات ذات بعد مرجعي .

---

(1) م.ن: 9.

(2) ينظر: الرواية العربية النشأة والتحول: 122.

(3) الاسس النظرية والثقافية لكتابة المنفى: 45.

(4) قال الراوي: 92.

- شخصيات ذات بعد واقعي .

- شخصيات عجائبية .

الشخصيات ذات البعد المرجعي

هي الشخصيات التي تكون قابلة للادراك واعادة التشكيل عبر مقارنتها بما تقدمه المصنفات التاريخية عنها[1] وهي تقترب كثيراً من تصنيفات فيليب هامون اذ يقدم شخصياته المرجعية التي تحيل على (معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما بحيث ان مقروئيتها تظل دائماً رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة)[2]، ويحدد هامون انواعاً للشخصيات المرجعية هي: التاريخية والاسطورية والاجتماعية...[3]، ويأتي استحضار تلك الشخصيات ولاسيما التاريخية في هذه النصوص، بل والاتكاء عليها احياناً محاولة من الروائيين في تأصيل النصوص الروائية لواقعها التاريخي والحضاري[4]، كما ان استدعاء الشخصيات التاريخية -على وجه الخصوص- يمكن عدّها مسألة طبيعية بوصفها نصوصاً تقترب من الاوتوبيوغرافيا، فلايمكن اغفال ذلك الجانب فيها، فهي لابد ان تستدعي تلك الشخصيات. وعلى وجه العموم يمكننا القول ان استدعاء الشخصية ذات البعد المرجعي يعني استدعاء حقبة معينة التي تقترن بحادثة معينة او تحمل دلالة تقترب من وجهة النظر التي يحاول الراوي تضمينها في الشخصية او قد تفترق عنها لأغراض دلالية[5]، فكل شخصية ذات بعد مرجعي هي أغلب الاحيان شخصية تاريخية لكنها تختلف في طبيعة البعد الذي تمثله فقد يكون بعداً دينياً او ادبياً او سياسياً او ثقافياً او اجتماعياً .

ومن معاينة النصوص كشفت الدراسة احتفاءها - اي النصوص- بالشخصيات ذات البعد المرجعي، ولاسيما الشخصيات السياسية ففي رواية (شلومو الكردي وانا

---

(1) قال الراوي: 92.

(2) بنية الشكل الروائي: 217.

(3) ينظر: سيميولوجية الشخصيات الروائية، 24 - 26.

(4) ينظر: حركة السرد ومناخاته: 107 .

(5) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997: 33.

والـزمن) تسـتدعي شخصـية (شـلومو الكـردي) شخصـيتي قيصـر روسـيا (نيكـولاي) وشخصـية (الشـاه الايرانـي)، وان كانـت قـد لمحـت الى علاقـة الصـداقة بينـهما فإنهـا لم تحدد ابعاد شخصية قيصر روسيا على عكس مانجده في شخصية الشاه، الذي جاءت صورته بوصفه ظالماً ارعناً يلعب بأقدار مواطنيه يدمن الشراب ولايعرف احوال شعبه الا من خلال مايقوله وينقله له افراد حاشيته، فلقد قدم (شلومو) صفات (الشاه) عبر مثوله في البلاط ليستفسر عن طلبه، فحين مثل امامه قال في سره (اللعنة ! بلاط الشاهنشاه ! هذا الارعن "ملك ملوك الدنيا"

اللعنـة! وهـو يـتحكم بمصـائر النـاس، مـن حولـه حاشـية مـن "صـفوة الايـرانيين" ويعاقرهم الخمر بكأس من ذهب!.. ويضع الكأس الذهب امامه وقال والزهـو يسيل من فمه مختلطاً بلعابه :

- أأنت شلومو ابن يهودا الكردي اليهودي الصبلاخي ؟

- اني هو

فتعالت ثانية الاصوات ..

- قل يا مولاي! قل يا مولاي!

رصف وجه القجاري، وقال :

- بلغني انك تحرض في كردستان على الثورة والعصيان!) [1] .

إذ يأتي استدعاء شخصية (الشاه) ليقدم صورة عن حال كل حاكم ظالم بوصفه انموذجاً للحاكم الذي لايهتم برعيته ولا بأحوال شعبه، فالشخصية هنا تكتسب بعدا مضافا وذلك بدلالتها الشمولية على ظلم الحكام، فعن طريق الحوار الذي اقامه الراوي بين الشخصيتين (شلومو) و(الشاه) حاول إقامة نوع من المقارنة بين أشكال الظلم، ولكي يجسد ذلك للقارىء عمد الى استدعاء شخصية ذات بعد مرجعي لتأكيد ما اراد ايصاله وتوثيقه وذلك عبر عرض صفات (الشاه) التي قدم لها (شلومو) .

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 112 – 113 .

ويحاول راوي اسحاق بار- موشيه التنويع في استدعاء شخصياته ذات الابعاد المرجعية فتارة يستدعي شخصية اجتماعية متمثلة في شخصية التاجر المشهور (شفيق عدس)، محاولاً توثيق المرحلة التاريخية والظروف التي احاطت بأبناء الطائفة وقتذاك، فتراه يتتبع قضية اعتقاله واتهامه حتى لحظة اعدامه امام بيته فـ (عندما القي القبض على شفيق اسحاق عدس وهو تاجر كبير من تجار البصرة، لم يكن في العراق كله يهودي واحد يصدق او يتصور ان نهاية الحادث ستكون كما حدث بعد ذلك ..)[1] فجاءت الشخصية وسيلة للراوي في تقديم ادانته واستيائه من ذلك الوضع فبعد اعدامه (اصبح شفيق عدس قديساً بالرغم منه، اصبح رمزاً للطائفة اليهودية بالرغم من الطائفة اليهودية كلها، اصبح واجهة وشعاراً لمصير الاقليات في العراق وربما في العالم العربي كله، اصبح شهيداً فرضت عليه الشهادة، وضحية لوضع لم يساهم في خلقه ولم يشعر بتكونه من حوله اصبح شفيق عدس كبش فداء لوضع مجرم فاجر كان يتفجر تحت اقدام اليهود في العراق)[2]، ويبدو واضحاً استدعاء الراوي حادثة الاعدام لتأكيد الخطر الذي كان محدقا بابناء الطائفة، وقد اقترن بمصير الشخصية التي عكس ما جرى لها تدهور الوضع الأمني آنذاك وبقيت ذكرى عالقة في ذهن الراوي استطاع باعادة تمثيلها في الواقع المفترض للرواية دمج فعالية التوثيق المتعلقة بالذاكرة وفعالية الخيال القادر على صياغة احداث تشغل فيها موقعا محركا، إذ يعمق من حالة الغياب بالموت لتكون اكثر حضوراً وبقاءً فيما لو كانت الشخصية على قيد الحياة، وفي كل ذلك انما تحقق الشخصية المفردة دلالة كنائية تعبر عن ابناء الطائفة.

واذا كانت شخصية (شفيق عدس) بوصفها شخصية اجتماعية قد أُستدعيت لتمثل رمزاً لبقاء الطائفة فإن شخصية الوصي (عبد الاله) بوصفها شخصية سياسية جاءت لتمثل احد أسباب الفساد والتدهور السياسي في البلد والذي وقع على ابناء الطائفة في عهده – بحسب ما أرادت النصوص الروائية قوله - إذ يوظف الراوي احد ابعاد الشخصية السياسية في الجانب الاخلاقي والذي يوحي بالشذوذ ليبين صفات من

---

(1) الخروج من العراق: 138 .

وثمة شخصيات ذات بعد مرجعي ايضاً منها: بكر صدقي، نعيم قطان، عدنان رؤوف، بلند الحيدري وعبد العزيز الاعرج .

(2) م.ن: 291.

يتولون زمام الحكم في البلد ومن ثم هم من يتخذ القرارات، اذ يقدم ذلك الجانب من شخصية الوصي عبر حوار الراوي في رواية (ايام العراق) مع استاذ اللغة الانكليزية، الذي فاجأ الراوي بذلك الجانب في حياة الوصي اذ قال :

(- يقال ايضاً ان للامير الذي اصبح وصياً الان علاقات غريبة.

- علاقات غريبة ؟ ماذا تقصد ؟

- اقصد ما قد يخطر في ذهنك بالضبط، علاقات غريبة ومريبة بعدد من الجوكية، الذين يمتطون خيول السباق .

- لا افهم.

- هؤلاء الجوكية، يوجد بينهم شواذ كثيرون..)[1]. فالراوي انما يستدعي هذه الشخصية ويختزل حضورها على نحو مقابل لشخصية شفيق عدس، إذ يبرز السلبية الاخلاقية فيها، ليقدم نوعاً من ادانة التاريخ عبر ادانة ممثليه.

ويبدو ان الشخصيات ذات البعد المرجعي قد غلبت فيها الشخصيات السياسية وسجلت حضورها الاوفر، ففي رواية (فريدة) تستدعى الشخصية السياسية كخلفية تؤطر علاقة البطلة فريدة مع جواد هاشم قائد شرطة بغداد، فعبر علاقاته بمرؤوسيه تدخل تلك الشخصيات الى الكون الروائي ومنها (بكر صدقي، وجميل المدفعي، ونوري السعيد، والملك غازي والوصي على العرش، وطه الهاشمي)[*] ويبدو ان شخصية رشيد عالي الكيلاني اخذت بُعداً مصيريا يحيط بأبناء الطائفة في الرواية حاول الراوي من خلالها ايضاح حالة التهميش والرعب الذي عانته الطائفة حين تسنم دفة الحكم، فحين كانت فريدة تسكن في (بيت الصليخ) الذي اهداها اياه جواد هاشم، اراد رشيد عالي الكيلاني التفرج على البيت والانفراد بأتباعه حين احتفلوا بتنصيبه، إذ طلب منها جواد مغادرة المنزل قبل وصول الكيلاني، وعندما اخبرها بأنه سيقيم حفلة على شرف رئيس الوزراء قالت متحمسة :

(- رائع، ستكون فرصة لتقديم اغنيتي الجديدة لأول مرة .

---

(1) ايام العراق: 336.

(*) ينظر: رواية (فريدة) الصفحات على التوالي (11/113/152/150/204).

قال محاولاً اخفاء ارتباكه :

- في الحقيقة .. لا اعتقد ان رئيس الوزراء ..

فهمت فريدة كل شيء، لم يكن للعشيقة اليهودية مكان، قالت وقد تنازعتها مشاعر الغضب والارتياح :

- لن اكون في الدار) [1] .

مايوحي اليه النص السابق هو تحديد بداية شرخ العلاقة بين طوائف المجتمع مع صعود التيار القومي وتسنمه دفة الحكم فرشيد عالي الكيلاني المعروف بتوجهه القومي يتجه بالضد من شخصية فريدة اليهودية في بيت الصليخ. فإستدعاء تلك الشخصية انما هو محاولة تأكيد بدايات التأزم في قضية ابناء الطائفة وحقوق مواطنتهم في البلد والذي مثله بيت الصليخ مع هذه الشخصية – اي رشيد الكيلاني –.

ومثلما استدعت رواية (فريدة) شخصية (رشيد عالي الكيلاني) لتؤطر خلفية علاقة فريدة بجواد هاشم، استدعت رواية (فيكتوريا) شخصية (فاضل الجمالي)، لتكون تلك الشخصية احد اهم أسباب ابتعاد رفائيل عن فيكتوريا، ولاسيما في سفرته الاخيرة الى لبنان، فلقد اوضح رفائيل سبب حضور رجل الدين الشيعي الى بيتهم قائلاً: (قال لي "ما رأيك بالرجوع الى هناك على حسابي والحصول على مرتب يعول افراد عائلتك برفاه حتى تعود من هناك معافى تماماً؟ هذا ما قاله لي سادتي بالحرف الواحد" ..

"قل لنا اذن ما هو الثمن الذي طلبه منك"

"مرض ابنه وريثه بالسل ويريد مني ان ارافقه الى تلك المصحة واتعالج معه ليكون له رفيق واخ يعرف ذلك المكان، ويمكنه ان يجلب له الحظ كذلك" .. وكان ذلك الابن هو فاضل الجمالي الذي اصبح لاحقاً رئيساً للحكومة العراقية .. وقد نجا هو الآخر من المرض الفتاك وعمّر مثله حتى بلغ ذلك الموقف المهين امام ضباط اتسموا بالفظاظة) [2].

---

(1) فريدة: 194 – 196 .

(2) فيكتوريا : 307 . وينظر كذلك الخروج من العراق: 126 . حيث ترد الاشارة الى تنزه فاضل الجمالي وكلبه ليلاً في شوارع بغداد .

اذ يقدم الراوي شخصية (فاضل الجمالي) بوصفه المريض وسليل العائلة الثرية فيشير الى علاقة الصداقة التي ربطت بين المسلم واليهودي اثر اشتراكهما في محنة المرض، ويعرج النص على الحقبة التاريخية التي اشارت الى صعود فاضل الجمالي الى مركز السلطة ونهاية حكمه، وفي كل الاحوال لايمكن الجزم بحقيقة تلك الحادثة وفيما لو كان الجمالي مريضاً ام لا .

وفي محاولة التنويع في الشخصيات ذات البعد المرجعي تُستدعى في النصوص الروائية شخصيات ثقافية / فنية كان لها حضورها الواسع في الذاكرة العراقية، ونعني على وجه الخصوص شخصية المطربة (سليمة مراد)، ففي رواية (بيت في بغداد) تُستدعى تلك الشخصية، بوصفها المطربة الاولى للاحتفال بأحد اقارب الراوي المهاجرين مع زوجته، اذ ارسلوا صديقاً لطلبها وكان ذلك الصديق (الذي ذهب لأستدعاء سليمة لم يكن ممن ترفض له سليمة طلباً، وسليمة مراد كانت مغنية العراق الاولى يهودية تطرب سكان العراق كلهم، وهي تؤدي كل غناء عراقي معروف، من الغناء البدوي والريفي والقروي واليهودي وحتى الغناء العصري، صوتها كان اكثر الاصوات ذيوعاً وقوة، وفي الحفلات الكبرى التي تقيمها الحكومة والبلاط كانت سليمة النجمة التي لابد منها لأحياء كل امسية)[1]، فالراوي يقدم للمكانة الاجتماعية التي تحظى بها الشخصية مؤكداً على هويتها الدينية وهو في كل ذلك انما يقدم لدور ابناء الطائفة في مجال الفن والطرب فضلا عن إشارته لأسبقيتهم في كل المنجزات الحضارية التي قدموها للبلد – بحسب ما ارادت الراوية عرضه-.

واذا كانت رواية (بيت في بغداد) تستدعي شخصية (سليمة مراد) لتعبر من خلالها عن دور الطائفة ومنجزاتها في العراق، فإن رواية (فريدة) تستدعى تلك الشخصية لتبين اثرها في نفوس الرجال، ولاسيما المسلمين منهم الذين وقعوا في غرامها اذ يشير الراوي الى ذلك في معرض حديثه عن (جميل الشيخلي) صديق سليم عبد الله وساسون، ففي (اول عهده ببغداد لم يكن جميل سوى ريفي ساذج لم يذق الخمرة ولم يضع قدميه في بيت من بيوت الرذيلة.. ساسون وخاصة سليم عبد الله هما اللذان جرا قدميه الى تلك الاماكن، وسرعان ماصعُب عليهما اخراجه منها، لقد وقع صريع غرام المغنيتين سليمة

(1) الخروج من العراق: 373 .

باشا ونرجس شوقي، وبات يقضي لياليه في الاستماع اليهما وقد غفل عن كل شئ حتى عن قنينة العرق الموضوعة امامه)[1]، اذ يؤكد الراوي بوضوح حالة التغيير التي صاحبت الشخصية واثر الانتقال من الريف الى المدينة. فعلى الرغم من الاشارة الى وقوعه في الغرام بالمطربة فإن النص يوحي بقدرة المطربة في التأثير بالرجال والانقياد وراء رغباتهم، فهي نجمة الغناء في ذلك الوقت ولابد ان تتمتع بصفات تجعلها اثيرة لديهم، فحالة الانتقال جاءت عاملا سلبيا للشخصية فبدل ان تجعله يفكر في التجارة صرفته الى الامور الخاصة التي شغلته عن الجانب الاهم، ولعل ذلك يؤكد مساهمة الطائفة في جانب من جوانب المجتمع الا وهو الفن بوصف المطربة الشخصية هي محور الاستقطاب.

ولا يكتفي راوي (فريدة) باستدعاء شخصية (سليمة مراد) انما يستدعي شخصية المطربة (اسمهان) التي اثارت عاطفة (سليم) حين شاهدها لأول مرة فلقد (بدت نحيلة بشوشة في فستانها الاسود الطويل تتقدم بخطى واثقة وقد مال وجهها الى الطول وظهر خال على وجنتها ولمعت عيناها النجلاوان)[2]، فالراوي يجعل من شخصية (اسمهان) انموذجاً للمرأة المتخيلة التي تلهب عاطفة الرجل بجمالها واناقتها وثقتها بنفسها، ففي ظل مجتمع ذكوري يرى في المرأة تابعاً للرجل فلابد ان تفقد تلك الثقة وهي عكس صفة (اسمهان) التي جذبت سليم اليها وجعلته يحلم بهكذا امرأة للصحبة او للمعاشرة فلقد كان سليم (يحلم بأمرأة مثل اسمهان كان يتمنى ان يأخذ امرأة الى ضفة النهر، ان يحدثها طويلاً قبل ان ...)[3]، وبذلك تستطيع الشخصية ذات البعد المرجعي ان تفصح عن جانب من رومانسية البطل، ولاسيما حين تكون في موضع مقارنة مع امرأة رخيصة.

وقد يكون التركيز على الجانب الفكري والثقافي في بيان المستوى الادبي الذي وصل اليه ابناء الطائفة احد أسباب استدعاء الشخصيات ذات البعد المرجعي في هويتها الادبية، فراوي نعيم قطان في روايته (وداعاً بابل) يركز على ذلك الجانب عبر استدعائه شخصية الاديب (ذي النون ايوب) وذلك حين التقاه الراوي اثر فوزه في احدى مسابقات كتابة القصة القصيرة، اذ يصف تقييم الاديب للراوي بالقول: (قال انه يرى في احد

---

(1) فريدة: 9 .

(2) م . ن: 124 .

(3) م . ن: 27 .

الاقلام الواعدة في الادب العراقي ووعدني بأنه سيقف الى جانبي، استعدت فجأة قدرتي على الكلام فكاشفته بأعجابي الكبير بأعماله، فقاطعني بلهجة وقورة :

- من الان يجب ان تهتم ايضاً بأعمالك .

لم تعرف عائلتي شيئاً عن المرتبة الجديدة التي وضعني فيها اكبر اديب في العراق)[1].

فالراوي قد استدعى تلك الشخصية ليكشف المستوى الفكري والثقافي ومطالعات ابناء الطائفة للادبيات في تلك المدة.

وعلى وجه العموم يمكننا القول ان استدعاء الشخصيات ذات البعد المرجعي والتي تتمتع بمقروئية عالية من القارئ ولاسيما ضمن خلفية ثقافية تحيل عليها معروفة لكل ابناء المجتمع، قد جاء لغايات ووظائف عدة منها توثيق الذاكرة او ادانة التاريخ او الفخر بمنجزات الطائفة او جعلها الانموذج المتخيل او كشفها عن المستويات الفكرية والثقافية لأبناء الطائفة، و(سواء كانت الشخصية كائناً ورقياً او بنية تخييلية فإنها تجد مرجعها في العالم الواقعي، بأعتبار ان الرواية تنهض من المجتمع اي ان ثمة معادلاً لها في الكون الواقعي هذا المرجع هو الكائن البشري).[2] وعبر هذه الشخصيات المرجعية في تقديم ايديولوجيتهم .

الشخصيات ذات البعد الواقعي

هي الشخصيات التي يقوم الراوي بتشكيلها ويستمد لها ابعاداً من الواقع في محاولة الايهام بوجودها، ولاسيما ضمن سرود تقترب من الاوتوبيوغرافيا، بوصف الرواة ينهلون من محكي الوقائع، فتأخذ هذه الشخصيات بعدها الواقعي ولكنهم يقدمونها داخل عمل متخيل فلاشك انها ستأخذ بعدها الفني من هذا الجانب. ولما كان رواة سرودهم الشخصيات الرئيسة فإنهم سينتظمون تحت هذا النوع بوصفه شكلاً من التناسخ الفني بين المؤلف والراوي والبطل[3]، فحين يصبح المؤلف راوياً فأنه (يتحول الى

---

(1) وداعاً بابل: 63.

(2) اثر الشخصية في الرواية، فانسون جوف، تر: لحسن احمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 2012: 8.

(3) ينظر: الادبية السردية كفعالية تنويرية، مقاربات سوسيو – دلالية في الرواية العربية، عبد الرزاق عيد، جداول للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2011: 23.

احدى الشخصيات في روايته نفسها فيضع نفسه(بين عالمين) عالم الخيال والعالم الحقيقي الذي لايزال ينتمي اليه)[1]، ويتوقف نجاح الروائي في صياغته لتلك الشخصيات وكيفية تجسيدها ذواتاً على مقدرته في اقامة التوازي الدقيق بين المعيش والمتخيل، وانبثاق الاخير من الاول[2] فالشخصية الروائية بحسب مايراها الروائي نجيب محفوظ لحظة دخولها الرواية (تتخذ وظيفة جديدة وتدل على معنى جديد وتكون جزءً من لوحة كبيرة حتى اننا في النهاية ننسى الاصل.. ولايبقى لنا الا الشخص الخيالي الخادم لفكرتنا فكل شخصية اصل في الحياة ولكنها في الرواية غيرها في الحياة، والا ماكانت فناً على الاطلاق)[3] وفي نصوصنا يجعل الروائيون من الذات موضوعات الكتابة عندهم وبخاصة مايتعلق بالتجربة المشتركة، إذ نجدهم يوظفون ضمير المتكلم بوصفه تقنية سردية تكسب النص (مصداقية وواقعية من خلال الايهام بأن النص يروي سيرة الراوي – البطل)[4]. وعلى ذلك يتداخل البعد التوثيقي مع البعد التخييلي في سرودهم فضلا عن مزاوجة الموضوعي والذاتي، وبغية الوقوف على انماط الشخصيات ذات البعد الواقعي لابد من تحديد القرائن التخييلية التي يتضمنها النص الموازي – بوصفه دالاً على البعد السيري- للنص السردي ومنها[5] :

- استخدام الروائي ذات المؤلف شخصية روائية، وذلك ما عمد اليه سمير نقاش في توظيفه شخصية سمير العراقي في رواية (عورة الملائكة)، اذ يقدم لصفات الروائي سمير نقاش في معرض حديثه عن الاصدقاء الذين تعرف عليهم الراوي / البطل (اكرم الخياط) فـ (لوسيان جاء بزيفا، جاء برفقة، جاءوا جميعاً بسمير عراقي وجميل المعشر يلتهم الروايات الانكليزية والموسيقى الكلاسيكية ويقول ببساطة وحرية "اني جائع.. ماذا يوجد عندك؟" يلفت "كانسان" لايعرف المكر ولايصلح لأبحاث مليسا..)[6]، فالراوي يقدم

---

(1) الروائي وشخوصه: 55.

(2) ينظر: الادبية السردية كفعالية تنويرية: 63.

(3) مذهب للسيف .. ومذهب للحب، رؤية نقدية جديدة لأدب نجيب محفوظ من خلال روايته الشاملة "ليالي الف ليلة"، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية، ط1، 1985: 52.

(4) كتابة الذات دراسات في السيرة الذاتية، أ د. صالح معيض الغامدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، ط1، 2013: 121.

(5) ينظر: انساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة: 64.

(6) عورة الملائكة: 232 .

لبعض صفات الروائي (سمير نقاش) الذي اصبح احدى الشخصيات الروائية التي التقاها اكرم الخياط فهو يسرب جزءا من السير الذاتي في المادة المتخيلة دون التصريح به، ويبدو ان قدرته الابداعية تكمن في المزاوجة بين المحكي بوصفه متخيلاً والمعيش بوصفه مرجعاً تضمنه ذلك المحكي.

- التصريح بالاسماء او الايحاء بها، وهو ماصرح به اسحاق بار – موشيه مرة واحدة في تضاعيف رباعيته حين افصح عن اسمه الحقيقي لحظة مباركة صديقه (احمد الكردي) بإعلان دولة "اسرائيل" مستبشراً بإعلان دولة للاكراد اذ خاطبه مهنئاً:

(- تهانينا يا اسحاق.. فمددت يدي اليه وانا مشدود مأخوذ لااعرف ما افعل، ثم سحبتها بسرعة وانا اقول:

- تهنئني على ماذا ؟ قال احمد..

- اسمع لاتتجاهل، نحن الاكراد جميعاً نجد في اعلان الدولة اليهودية بشرى سعيدة لنا..)[1]، اذ يفيد الراوي من تقنية الحوار، بوصفها مكونا من مكونات النص، في تقديم اسم الراوي لأيهام القارئ بأن المؤلف والراوي والبطل هم الشخصية نفسها، وعلى الرغم من ذلك لا يمكن الجزم بوجود تلك الشخصية او نفي وجودها اذ تأخذ من الواقع بعداً ومن المتخيل بعداً اخراً .

- فضاءات التخييل سواء كان زماناً ام مكاناً ام حدثاً آخر ففيما يتعلق بالفضاء الزماني فلقد اتخذت النصوص على وجه العموم حقبة الاربعينيات وبداية الخمسينيات زمنها الخارجي بدءا من حركة مايس 1941 حتى سنة 1951، والتي تم فيها اقرار قانون اسقاط الجنسية العراقية عن ابناء الطائفة، وقد ركزت رواية (نزوله وخيط الشيطان) على ذلك القانون وانعكاسه على شخصيات النزل من ابناء الطائفة إذ صرح الراوي بإستسلام شخصية (جميل ربيع) الشيوعي/الاعمى لذلك القرار وامتثاله (للتسقيط) في اللحظات الاخيرة فيقول: (اليوم اخر موعد للتسقيط انا الان اخطو نحو حقيقة.. اتنازل عن ورقة زعموا انها كانت ملكي وتعطيني وجودي لكني ابداً لا املكها.. ولن املك عنها بديلاً ابداً)[2]، ففي هذه الرواية لا توجد شخصية واحدة تحمل ذلك البعد الواقعي وحده

---

(1) الخروج من العراق: 320.

(2) نزوله وخيط الشيطان: 417

بل شخصيات عديدة عمد الروائي الى تقديمها، فقسم ذاته ذواتاً ووزعها على تلك النماذج المتنوعة فحينما تنجح تلك الشخصيات في حمل الخصائص التاريخية المميزة للمرحلة المصورة او المستدعاة فإنها تبتعد الى - حد ما - عن مرجعية (انا) الكاتب وتقترب من الواقع [1] . وما يهمنا هنا ان كل شخصيات تلك القرائن التخييلية هي شخصيات ذات بعد واقعي، والبعد الواقعي هنا لا يعني وجودها بالواقع بقدر ما يعني اننا يمكن ان نجد لها مشابها بالواقع الخارجي، اي خارج النص الروائي، وقد يقترن الزمن بأهم حادثة في تأريخ ابناء الطائفة، وهي حادثة الفرهود، بوصفها حجر الزاوية الذي دارت في فلكه كل النصوص الروائية فلقد عانى من وطأتها ابناء الطائفة إذ هيمنت في تلك النصوص، من ذلك ماتصوره شخصية البطل في رواية (يومان في حزيران) التي ترد فيها شخصية ذات بعد واقعي تتماهى مع المؤلف والراوي، اذ يقول واصفاً ليلة الفرهود: (نمنا من التعب والعطش والجوع وليس بسبب النعاس كنا نعيش في كوكب واحد فأصبح كل بيت كوكباً مستقلاً لايعرف شيئاً عن الكواكب الاخرى.. مالذي يقع في الباب الشرقي؟ مالذي يقع في الطرق والدرابين في حارات اليهود؟ لماذا لاينقطع صوت الطلقات من اين تأتي؟ والى اين تتجه؟ وادراكنا للحال انها تأتي من كل مكان وانها تذهب الى كل مكان.. من الذي استباح عاصمة العراق؟)[2] فالراوي يحاول ان يقدم تجربته الذاتية في (صوغ روائي يستنطق الذات في علاقتها بالواقع والذاكرة التاريخية)[3] فحين وظف الروائي محور تلك التجربة بوصفها قضية تتصل بالتكون والانتماء والمعاناة فقد عمد الى حضور المكون الذاتي الذي سيمارس حضوره الفاعل في المادة الروائية[4] سواء ماتعلق منها بالشخصية أم بالحدث ام بالمكان.

ويأتي المكان ليشكل احد عناصر الفضاء التخييلي حينما يتم تحديد النقطة المكانية التي تتفق عليها النصوص ونعني بها (بغداد) على وجه العموم واحيائها التي قدم لمعماريتها الروائيون من ابناء الطائفة، فالاحياء التي اشار اليها الروائيون هي اماكن لاتزال موجودة في المدينة منها البتاويين التي وظفها سمير نقاش في الاشارة الى بيتهم في

---

(1) ينظر: الادبية السردية كفعالية تنويرية: 61 .

(2) يومان في حزيران :111.

(3) انساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة: 76 .

(4) ينظر: موسوعة السرد العربي، ج2: 416 – 417 .

رواية (عورة الملائكة)[1] او في البيوت التي سكنها راوي اسحاق بار- موشيه في (قمبر علي)[2] او في (الدهانة) [3] او في بيت راوي نعيم قطان في (البتاويين) [4] او (ابي سيفين) [5] في رواية فيكتوريا .

- الاقرار الشخصي بأستثمار تجارب أسرية متنوعة وتوظيفها في المحكي الروائي وهو ماصرح به سامي ميخائيل حينما سئل فيما لو كانت رواية فيكتوريا هي نص سيرذاتي فأجاب (ان رواية فيكتوريا ليست رواية السيرة الذاتية لاشك انني اعتمدت خلال الكتابة على ذكريات عائلية متنوعة غير انني سعيت الى تصوير احد جوانب يهود العراق)[6] فعبر تصريح الروائي بأستثماره تلك التجارب يكون قد احالنا الى قرينة التخييل الذاتي مماسيتدعي التفكير في واقعية شخصياته ام وهميتها . وعلى وجه العموم يمكننا القول ان الشخصيات ذات البعد الواقعي تنهض بأهم المحاور السردية، ولاسيما حين تحاول ان تقدم صورة الجماعة وتكوينها وذلك بتوظيفها ضمير المتكلم، اذ تعمد الى تقريرية تلك الاحداث التي ترويها شخصية اوحت بأنها تعيش تلك التجارب، وذلك حين يمثل صوتها صوت الجماعة، بل وصورتها التي انتجت ذلك الفكر، فهذه الشخصيات ذات البعد الواقعي انما تمثل عملية تحول في فكر الجماعة من حالة الكبت الى حالة الافصاح، عبر التمثيل السردي لقضية الجماعة وعلى وجه الخصوص تجسيدها روائياً .

الشخصيات ذات البعد العجائبي

وهي كل شخصية حاملة لسمات مفارقة لكل ما هو قابل للادراك والتصور[7] واهم سماتها هي تجاوز المألوف[8]، اذ تنتمي فيه الشخصيات الى (عالم لايشبه عالم

---

(1) ينظر: عورة الملائكة: 148 .

(2) ينظر: بيت في بغداد: 10.

(3) ينظر: ايام العراق: 126.

(4) ينظر: وداعا بابل: 14.

(5) ينظر: فيكتوريا: 294. ولمزيد من التفاصيل ينظر مبحث المكان ص في الاطروحة.

(6) سامي ميخائيل: فيكتوريا رواية عراقية كتبت بالعبرية، اجرى الحوار: مازن لطيف، جريدة تاتو الثقافية، تصدر عن مؤسسة المدى، ع37، السنة 3، ايار2012: 23.

(7) ينظر: قال الراوي: 93.

(8) ينظر: معجم السرديات: 285.

الواقع بل يجاوره من دون اصطدام ولاصراع على الرغم من اختلاف القوانين التي تحكم العالمين وتباين صفاتهما)[1]، ولما كانت الشخصية في الرواية الفانتاستيكية، تحقق تنوعها عن طريق التحول والامتاع، فإنها تستطيع ان تأتي بأشكال متعددة، فقد تكون نباتاً او حيواناً او جماداً او حتى روحاً لامرئية[2]، اذ تصبح في هذه الحالة شخصيات مؤنسنة (*) وهي (التي تدخل في اطار غير العاقل ولكنها تتصرف تصرف الانسان اي تصرفاً عقلانياً، وتظهر في السرد والوصف والحوار بوصفها فاعلاً وتمتلك دوراً محدداً)[3].

ويلاحظ بقراءة النصوص ان تلك الشخصيات سجلت حضورا لافتا، ولعل ابعاد حادثة الفرهود والترحيل والمنفى قد وجدت صداها في التعبير بتلك الشخصيات، فيعمد الراوي عبرها الى (فنتزة الواقع للايهام والايحاء وتكثيف العناصر الدلالية وحيث تبدو التجربة الذاتية هي التجربة الوحيدة التي يمكن وصفها بالموضوعية)[4] وذلك يعني ان توظيف العجائبي في الادب لايكون اعتباطياً بوصف تلك الظواهر (قائمة في معيشنا الملغوم، في افقنا الغائم وفي تخييلنا الجماعي والفردي قبل ان تكون مرتبطة نوعياً بالادب)[5] انما يأتي من ارتباط اللاشعور الشخصي للاديب بـ (اللاشعور الجماعي بالملكات والميول الكامنة في الجنس البشري، وهذا المخزون من الميول البشرية والتطلعات والاشكال والاحلام ليس جامداً، انه مجموعة من القوى التي سوف تجد تعبيرها مااستطاعت)[6] ولا شكل انسب لها اكثر من هذه الظواهر الخارقة. ولقد كشفت دراسة الشخصيات العجائبية في نصوصنا – قيد الدراسة – وجود انماط ثلاثة هي :

---

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية: 87 .

(2) ينظر: شعرية الرواية الفانتاستيكية، شعيب حليفي، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، دار الامان – الرباط، ط1، 2009: 201

(*) الانسنة (تصور الكون بجميع مكوناته من خلال نظرة بشرية تصفه وتفسره حسب التركيبة الحسية للانسان): المفاهيم والالفاظ في الفلسفة الحديثة، يوسف الصديق، الدار العربية للكتاب، تونس، د .ط، 1980: 37.

(3) انماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية القصيرة، د .فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة دراسات، بغداد، ط1، 2010: 127.

(4) السردية الادبية كفعالية تنويرية: 29 .

(5) مدخل الى الادب العجائبي، تزفيتان تودوروف، تر: الصديق بو علام، مراجعة: محمد برادة، دار شرقيات القاهرة، ط1، 1994: 22 مقدمة المترجم.

(6) في نظرية الادب: 124.

أ- الشخصيات الصريحة (التقريرية المباشرة).

ب- الشخصيات المُضمرة .

ج- الشخصيات المؤسطرة .

أ- الشخصيات الصريحة: هي الشخصيات التي توظف في المحكي على نحو مباشر وتقدم بسماتها والدور الذي يناط بها، تكمن اهمية هذا النوع في ملفوظها الغريب هو (خطابات لتأكيد هوية معينة يكشف عنها النص)[1] وطبقاً لطبيعة الخطاب الذي ترصده، اذ يمكننا تقسيمها على نوعين :

1. شخصيات بشرية وتتمثل في شخصية الولي الصالح وشخصيات بشرية ممسوخة .

2. شخصيات مؤنسنة وتتمثل في الحيوان والنبات والجماد والارواح (الاشباح) .

فشخصية الولي الصالح تأتي بكونه (عارفاً بكل شئ، وموجود في اي مكان يظهر في اللحظات الحاسمة ليوجه الاحداث وجهة خاصة بعد ان تظهر لنا لا امكانية لتطورها)[2] وذلك ماتجسد في شخصية الرجل الصالح الذي ظهر للشبان من اليهود والمسلمين الذين هربوا من التجنيد، ليوجههم الوجهة الصحيحة بعد ان ضاقت بهم الدنيا، وهم من مدينة الموصل اثر احدى غارات البدو وهم يبحثون عن بيت الحاخام ليختبئوا به، فيقدم راوي (بيت في بغداد) الشخصية العجائبية التي ظهرت للشبان واصفاً اشتداد الازمة عليهم قائلاً: (كانوا يسمعون اصوات البدو الغائرين من بعيد، ثم خطر لأحدهم خاطر تعيس فقال لأصحابه: تعالوا نودع بعضنا بعضاً.. وفجأة وقبل ان يستمروا في الصلاة ظهر شبح مهيب المنظر يتوكأ على عصا غليظة كأن الارض انشقت عنه بدون ان يشعر احد، فلا باب فتح ولا ادمي سقط من السماء، ظهر شيخ واسع العينين تغطي رأسه عمامة واسعة وتكاد لحيته البيضاء تمس ركبتيه.. تجاعيد وجهه العميقة فقط كانت تقول انه فوق كل سن وكل تقدير.. كان يحرك يده باتجاههم ويشير اليهم بالاقتراب منه فساروا اليه كالمنجذبين.. فقال الشيخ بصوت كالهمس:

---

(1) شعرية الرواية الفانتاستيكية: 200.

(2) قال الراوي: 101 .

- اولادي. انتم تبحثون عن بيت الحاخام فلان ؟

واشار الشيخ بكف معروفة بيضاء نحو باب مجاور.. طرقوا الباب طرقة واحدة.. وقبل ان يلج الشبان الدار استداروا يبحثون عن الشيخ فلم يجدوا احداً انشقت الارض واخفته او فتح باب السماء فأرتفع اليه من جديد)[1]، يبدو الراوي في هذا النص يعمد الى توظيف المعتقد الديني في ذاكرة المتخيل الجمعي، وذلك بالاشارة الى شخصية النبي "الياهو" الذي يقابل شخصية سيدنا "الخضر" عليه السلام، اذ يستفيد الراوي من خصائص الشخصية الدينية بحريتها في الانتقال عبر الامكنة والازمنة ونجدتها المحتاجين، فظهور تلك الشخصية المفاجيء واختفاؤها المفاجئ ايضاً انما يشير على صعيد المضمون الى أزمة الشخصية، ومحنتها وشعورها بالنهاية، فيما تؤشر البنية توقفها حتى تدخل تلك الشخصية لتدفع بالسرد نحو وحدة جديدة تنهي فيها الحدث المتأزم، والراوي في ذلك انما يسعى لتأكيد هوية دينية تتوارى خلف تلك الشخصية فقد تأتي الشخصيات العجائبية بأشكال ممسوخة تقدم مراحل عمرية لأمرأة تأتي بوصفها نذيراً للشخصيات البشرية فيكون دورها تنبؤياً في الاحداث ويكون ملفوظها مبهماً لايفسر الا بعد انتهاء الرواية، وتحديد مصائر الشخصيات، إذ تعمد رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) الى تقديم ذلك الانموذج بشخصية امرأة متحولة، حين يقدمها شلومو بالقول: (صادفت المرأة المجهولة المرتدية ثياباً بيضاء كالكفن.. وصفها الناس تارة بالشابة الجميلة وطوراً بالعجوز الشمطاء الدميمة، قالوا ان ثيابها كانت بيضاء ناصعة محضة وقالوا بل كانت سوداء فاحمة اجمعوا كلهم على انها كانت تظهر فجأة وتختفي فجأة.. سألتها :

- ماذا تفعلين هنا ايتها اليهودية ؟

- انا لست يهودية ولامسلمة ولا مسيحية! اني انا المرأة – النذير جئت احذر الناس في صبلاخ المبتلاة باللعنة)[2]، اذ يمثل امتساخ تلك الشخصية الى اشكال متعددة، امتساخ العالم الذي تسوده الفوضى والاضطراب وتحكمه الحروب ونتائجها، فتأتي تلك الشخصية الممتسخة لتقدم استباقها لنتائج تلك الحروب، اذ تكون هي احدى صورها

---

(1) بيت في بغداد : 93.

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 191 . وينظر الصفحات 192، 312 .

تلك التي لاتفرق في الموت بين الافراد مهما كان تنوعهم الثقافي، فتشترك كل الشخصيات في المصير النهائي الذي ترسمه تلك الحرب على لسان الشخصية الممسوخة وهو الموت والدمار والمجاعة.

اما الشخصيات المؤنسنة فتأتي بوصفها رمزاً، يحاول الراوي فيها تشخيص حالة تعكس رؤيته الفلسفية ولاسيما حينما تكون تلك الشخصيات مانجده في رواية (نزوله وخيط الشيطان) تلك المخلوقات ذات التركيبة العجائبية المتعددة التي تحاور المجنون جودي القراوجي، اذ ينقل الراوي حواراتها اللامعقولة وتركيبتها العجيبة، فيقول على لسان جودي (سألت صديقي ذو الهيئة النملية العملاقة .

- حتى متى نصب الانسان العاقل؟.. انه يحمل هم الماضي والحاضر والمستقبل، فمن يقوى على حرصه..

قال صديقي الجندب..

- دعني اهنئك على العودة .. عدت سليماً من دنيا العقلاء

اعترض علي صديقي ذو الكرش النابت في رأسه

- انت تبالغ - قال- وتبالغ في شكل لايرضاه عليك احد الا العقلاء .. فسألته ..

- في اي موضعٍ اخطأت ؟

فقال ..

- برؤوس العقلاء.. بضمائر العقلاء.. في كل حوافز العقلاء.. وعندئذ ادركت لماذا تنهار صروح بيوت العقلاء الرملية.. والحملان ممسوخة خنازير وذئاباً وضباعاً.. تغزو دنيا العقلاء، وسمعت عواء الديك ونعيب الفيل وزغاريد البوم)[1]، ويبدو ان الراوي عمد الى تأكيد ثيمات معينة عبر الاوصاف العجيبة لتلك المخلوقات اذ يفيد من المفارقة التصويرية في رسم صورتها بدءا من النملة العملاقة وانتهاءً بتبادل الاصوات بين الحيوانات المؤنسنة وينطلق من رؤية فلسفية فنية حين يتجاوز عالم اللامعقول. فالحوار الذي يتم بين المجنون وتلك المخلوقات انما يعكس وجهة نظر الراوي في رفضه ذلك العالم

(1) نزولة وخيط الشيطان: 251 – 252.

اللامعقول، فيعمد الى تجاوزه بتلك الاحلام التي تأتي شخصية المجنون ومخلوقاته العجائبية لتجسدها بحرية تامة.

ويأتي النبات المؤنسن احد اشكال الشخصيات العجائبية، ولاسيما حين توظف دلالته الاولى لتؤكد ثيمة يقدمها الراوي، ففي رواية الرجس يشخص الراوي/البطل شجرة التين، بوصفها الشجرة التي اغرته وقريبه بثمارها كي يجتازوا الحدود دون ان يشعروا، فضلاً عن كونها الشجرة الملعونة التي وردت في التوراة التي طرد ادم بسببها من الجنة، اذ تكشف حالة التحول فيها عن جانب الشر الذي يكمن في كل مكان فيقول بعد ان تأمل الثمرة (التينة التي رويناها ببولنا كانت شامخة ومتينة..عجوزاً في الغالب واحدة من الآف الاشجار.. صامتة خرساء تعجز عن ابداء رأي.. في تلك الساعة كان يكتمل رجس الثمرة..كانت نفس الشجرة العاجزة الخرساء تنقلب الى غول له الاف اذرع تتلوى. كان ثمة مسخ رهيب من صنع اله اهوج، بعبع قد نفخ صانعه فيه روحاً شريرة تمتص الارواح الخيرة، وتسحر الجمال كله الى كتلة من قبح ودمامة)[1]، يشير النص بوضوح الى وظيفة تنهض بها الشخصية العجائبية – الشجرة المؤنسنة – فضلا عن تأكيدها حالة الراوي في رفض العالم المحيط وهي وظيفة تنبؤية تعمل على اختزال متواليات سردية يقدم الحدث الاهم عن طريقها حين يشير الى الجريمة التي سيسجن الراوي اثرها، وهي مفارقة واضحة يعمد الى تقديمها الراوي جاعلاً من شكل الشجرة سبباً في اغراء البطل وقريبه للدخول الى الغابة والتوغل في المنطقة الحدودية من دون ان يشعروا.

ويبدو ان رواية (الرجس) كانت الرواية الاكثر حظاً في توظيف الشخصيات المؤنسنة اذ نجد توظيف الجمادات فيها ايضاً، وذلك حين يعمد الراوي الى انسنة الارض بوصفها مومس تحاول مضاجعة الراوي بالاكراه، بعد ان عُذب وأُلقي في زنزانته ولاشك ان حالة الهلوسة التي كان عليها الراوي كانت السبب الاول في انسنة تلك الجمادات، اذ يقول (كنت احتضن الارض التربة القذرة ملتصقاً فيها بعنف وكأني اضاجعها. كان فمي منفغراً يطبق على لحم الارض العاهر هذه يلثمها ... او بطريق الايقاع في شرك الاغراء.. وتساءلت "من منا اغتصب الاخر او اغواه؟!" بيد ان استسلامي للارض وجذبها لي لم يبق على شك في ان الفعلة كان فعلتها بالذات، وعلى غير وعي مني لعقت بلساني جسدها

(1) الرجس: 87.

العاري ثم روعت.. لعنت هذه المومس المبتذلة التي لاتنطفئ في احشائها شهوة ابداً هذه الاحشاء متقدة كالنار)[1]، اذ تعمل الشخصية المؤنسنة على ايضاح المستقبل الذي ينتظر الراوي/السجين حين يرفض الاعتراف بالاكراه، فيكون مصيره الموت الذي تقدم لصفاته تلك الشخصية/ الارض كما ان المفارقة تكمن فيها ايضاً فهي التي دفعته الى التوغل فيها بسحرها الاخاذ وهي التي ستكون سبباً لموته في التعذيب، لذلك فإن وظيفة الشخصية المؤنسنة هنا ايضاحية لما ينتظر الراوي.

وتأتي الارواح ممثلة بـ(الاشباح) كشخصيات مؤنسنة تتحول من (ثيمة الى تشكيل في الخطاب الروائي يتم به التفسير الفوق طبيعي من المأزق التشكيلي)[2]، وتقسم تلك الاشباح في النص الفانتاستيكي على نوعين: الشبح الذاتي والشبح الموضوعي، يتعلق الاول بالهذيان الشخصي والتوهم، فيما يتعلق الآخر بالظهور المفاجئ ويتطلب شاهدين[3]، ويبدو ان (الخاصية الغرائبية لقصص الاشباح تنبع من حقيقة ان معتقداتنا ومخاوفنا الآنية تستبقي سمتها البدائية حين يتعلق الامر بالموت او الاموات)[4] اذ يأتي توظيف هذه الشخصيات عادة عبر الاحلام او الهذيان والهلوسة[5]، ففيما يتعلق بالاحلام فقد تكون (مظهراً استباقياً او تكهني لأن اللاوعي يجري تداولاً غريزياً)[6] وهو ما اشارت اليه رواية (الخروج من العراق)، حين يصف الراوي حلمه عن الشبح – بوصفه الخطر الذي يحدق به – الذي رأه بالقول (عملاق اسود ينزل ادراج السلم بسرعة، رأيته وهو ينقض من اعلى السلم ثم رأيته عند منتصف السلم يلمع جسمه في الظلام كأنه فحم مشرق، طوله ليس كطول الرجال وهيئته ليست كهيئة الرجال كان يقبض بيده على عصاه الغليظة ويسير بهمة وسرعة على ساقين سوداوين مخيفتي الحجم، كانت مواطن العظام في ساقيه تلمع في الظلام فوق سواد قامته وعندما اصبح في اقرب نقطة الي

---

(1) م . ن: 144.

(2) شعرية الرواية الفانتاستيكية: 137 .

(3) ينظر: م.ن: 123.

(4) ادب الفانتازيا – مدخل الى الواقع-، ت.ي ابتر، تر: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989: 78.

(5) ينظر: شعرية الرواية الفانتاستيكية: 113

(6) الانسان ورموزه، كارل غوستاف يونج، تر: سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1984: 97.

استطعت ان ارى ان عينيه كانتا حمراوين كأنهما جمر يلتمع وسط ركام من الفحم..)[1] فالنص يقدم لشخصيته العجائبية التي تعكس الحال النفسية المتأزمة التي يعيشها الراوي إذ يتكرر الحلم بتلك الشخصية والتي يستطيع في نهاية المطاف من الانتصار عليها فيخرج سالماً من ذلك الصراع، وهو ما يؤشر للوضع الذي كانت تعيشه الطائفة آنذاك حين كانت الاخطار تحدق من كل جانب والموت يترصدها في كل لحظة، لكنها في نهاية المطاف استطاعت التغلب على تلك المخاوف ووضع حد لتلك الازمات – بحسب ما ارادت الرواية قوله – .

فيما يوظف الحلم في رواية (فيكتوريا) للاشارة الى ابعاد العلاقة المحرمة بين الاخ وزوجة اخيه اذ يشير الى ذلك (يهودا) عم (فيكتوريا) في معرض تساؤله عن حلمه قائلاً (جثة غريبة ما انسان ميت عجيب الجزء العلوي لرجل والسفلي لأمرأة والجثة عريانة وتبتسم بلا حياء وكأنها تنتظر ان يجيء احد ويفعل بها فعلة)[2]، اذ يأتي ذلك الحلم ليحدد الاطار الذي تتحرك فيه شخصية (يهودا) من دائرة الشك في زوجته واخيه فلقد ترجم الحلم بتلك الهيئة البشرية العجيبة احساسه بما كان يعتقد فأفصح اللاشعور عن الوضع المخجل لزوجته واخيه وكأنهما يجهران بتلك العلاقة فقد جاء تركيب تلك الجثة بجزئها العلوي ممثلة لأخيه فيما يمثل الجزء السفلي زوجته، فوظيفة تلك الشخصية جاءت لتكشف ابعاد العلاقة المحرمة التي صعب على الشخصية التأكد منها على ارض الواقع .

وتتكئ حالة الهلوسة والهستريا التي تصاب بها الشخصية بفعل مؤثرات خارجية على الحلم لتقدم شخصياتها على هيأة اشباح، فبسبب من تداعيات حادثة الفرهود على شخصية (سلمان حشوة) في رواية (نزوله وخيط الشيطان) يتراءى للشخصية شبح امه الميتة وقد امتسخت الى سعلاة تحاول ان تأكل ابنها وهي لاشك صورة مجازية عن حال (الام – العراق) و (ابنائها – الطائفة) وينسحب ذلك التصور على بقية افراد عائلته كالاب والعمة، اذ يقول عند رجوعه ليلة الفرهود بعد ان وصل البيت (انفتح الباب.. عقلي محطم زجاج مكسور.. منصهر.. كومة ضباب يتشكل صوراً مفزعة يغدو جنوني

---

(1) الخروج من العراق: 585 .

(2) فيكتوريا : 85.

لها جنونين، امي المرحومة، سعلاة شعثاء الشعر ظاهرة الانياب تشحذ مخالبها وتصيح بعواء ذئب مسعور ..

- كتلوه!.. وصلوه!.. اني جوعانة.. اريد آكل!..

وابي في هيئة وحش "امخالف" الشكل مسخ الخلقة، في وجهه عين واحدة فوق انفه وفوق العين قرن نابت وله ذنب مثل الحية تسعى الي لتطوقني.. وعمتي غولة.. تتلون.. تتغول "تنقلب اشكال والوان" تشبه احياناً جنية كهلة او بشرية مصابة بعاهة عقلية)[1]. ويبدو ان الراوي يحاول ان يطرح تساؤله على لسان شخصية (سلمان حشوة) التي تعاني اضطراباً وهلوسة فيما اذا كانت تلك المسوخ تصور العالم الخارجي واثره على الشخصية، ام ان الشخصيات العجائبية – ممثلة بأبناء الطائفة – هي التي امتسخت في ذلك العالم وكأن التساؤل يحاول ان يميز بين ازمة الهوية الوطنية وازمة الوجود الذاتي للشخصية، فتأتي الشخصيات العجائبية لتصور مرض الشخصية واضطرابها الذي سببته حادثة الفرهود عندها.

وقد يؤدي الاغتراب بالشخصية واحساسها بعدم الانتماء الى المحيط الى اسقاط صفات عجائبية على شخصيات ذلك المحيط، فبسبب من حالة الانفصام التي يعانيها الراوي اكرم الخياط في رواية (عورة الملائكة) يقدم من خلال هلوساته شكل صديقته مليسا، بإقتراب شكلها من الشياطين التي تكتب عنها فيقول (كنت احياناً ارتعد فزعاً وانا انظر في وجه مليسا؟! بمحياها الوادع المنفرج بالبسمة كان ينبت فجاءة قرون شياطين احبتها، والطلعة تغبر وناب السعلاة يفتر من خلل رماد الطبيعة الانسانية)[2]، فالراوي يحاول وعبر ازمته النفسية تصوير عالمه ورؤيته لذلك العالم، وفق ماتحده تلك الازمة فيسقط حالات التحول على اقرب الناس اليه بل تحول احساسه نحو نقيض اماله في صورة صديقته المقربة التي جردها من القيم الروحية التي تتحلى بها.

ب- الشخصيات العجائبية المضمرة: وهي الشخصيات اللامرئية التي تقوم بتحفيز الشخصية البشرية في القيام بأفعال تتردد الشخصية في القيام بها، ولاشك ان تلك

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 124 – 152 .

(2) عورة الملائكة: 128 .

الشخصيات توظف بوصفها رمزاً يعمد اليه الراوي للخروج عن المتداول في تضمين الشخصيات البشرية للقيمة او الفكرة التي يقصدها، والابتعاد عن تحميلها وجهة نظر بطريقة مباشرة، وهذا التكنيك الفني يضفي قيمة جمالية على الشخصيات المقدمة ولاسيما في تنوعها، والشخصية المضمرة التي سجلت حضورها هي شخصية (الشيطان) فهو وان كان شخصية منبوذة لكنه جاء حاملاً طاقة ايحائية عالية ولاسيما حين رمز به للوضع السياسي المنبوذ من قبل ابناء الشعب، ففي رواية (نزوله وخيط الشيطان) تقدم تلك الشخصية بوصفها المسبب الاول لهجران بيت النزل اذ تصور شخصية (نعيمة) دخوله البيت فتحاول طرده واخراجه منه فلقد (وصلت اللعنة الى هذا الثقب الراضي الهادئ حتى ما قبل شهور.. "لك نهاد روح بول عالعتبة بلجت الشر يتكسح؟! ماذا يحدث للناس؟! ولماذا تقسو قلوب الخلق.. تمسي حجارة صلدة؟! روح عيني نهودي روح بول عالعتبة . بلجت ابليس تنكسر عينه.. ويطلع ؟!")[1] . فالنص يشير الى اتكاء الراوي على معتقد شعبي يصور الشيطان بصورته الثابتة في الاذهان والمقترنة بالشر واللعنة، بهيئة عجائبية تستطيع التجول في المكان الذي تريد، إذ تحل لعنته فيه فتحاول الشخصية البشرية اخراجه بمعتقد آخر، وما صورة الشيطان التي قدمت في هذا النص الا دلالة على الخطيئة التي ارتكبت في المكان بوصف الاخير انموذجاً للوطن (العراق)، فالشيطان وان كان من الشخصيات المنبوذة فإن طاقته التعبيرية جاءت ذات ايحاء عال حين مثل فعلا ومكاناً في الوقت ذاته (الخطيئة / العراق) – بحسب ما ارادت الرواية قوله – .

واذا كانت رواية (نزوله وخيط الشيطان) قد وظفت تلك الشخصية المنبوذة بوصفها سبباً لخلو البيت وتعثر مصير شخصياته، فلقد قدمت رواية (فوة يادم) تلك الشخصية الشريرة وكأنها قرين لشخصية (حجي حمزة) حين اغرته بالادعاء على ما في ذمة شريكه المتوفى (عزوري) من دين، فعزوري (ميت.. لايسمع.. لاينظر.. لايملك فرصة ليرد وابليس يتبجح ويعمل بطلاقة حتى سفاني يغيب يظهر الشيطان! "اذا تحوج بوك من عزوري.. ياخر مَ ديستهني منها" يتلقفها ابليس يدورها ويكورها ثم يشحنها طاقة لاتقهر ويدسها في رأسه قنبلة صوتية ضوئية تصرخ فيه "بالكوة بالمروة" وفي الصمت المطبق من حوله كان "يلط" باليمني رقبة ابليس ويصرخ في وجهه ..

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 288.

- اي لك شلون توازيني ؟! .. شلون توازيني يا ابن الكلب ؟!)[1] .

فالراوي يؤنسن تلك الشخصية بإن يجعلها تقنع الشخصية البشرية، وتقترح عليها حلاً لمشكلتها في استغلال موت شخصية(عزوري)، فكأن الشيطان هو من يحرك عالم الشخصية(حجي حمزة العاقول) وهو كناية عن العالم المصورالذي لعبت فيه الشياطين دورها في رسم الصورة الدموية لحقبة الاربعينيات التي عاشتها الطائفة آنذاك.

ج-الشخصيات المؤسطرة: وهي الشخصيات التي تدخل في حدود الاسطورة مفيدة من تقنية التغريب الجمالي بوصفه اسقاطاً لحدث ما في منطقة اسطورية[2]، وذلك عند (بروز اشكالية البحث "عن الغائب" التي "تعمل" على تأجيج الظنون واثارة الاحتمالات واطلاق التقولات، وهي الممهدات الاساس لأسطرة الشخصية بعد احالتها على مظهر تداولي يتصاعد اثره في اطلاق الشكوك)[3]، وعلى ذلك تكون شخصية الغائب شخصية غرائبية او وهمية سرعان ما تنسج حولها الحكايات والاساطير والتأويلات التي تؤهلها لحمل تلك السمة الغرائبية[4]، فقد يحاول الراوي تجسيد قيمة معينة في شخصية الغائب – وهنا على وجه الخصوص- يحاول تجسيد الحقيقة التي (تكتسب قيمة رمزية ترمز للشيء المجهول، لليقين ولطريق الخلاص)[5]، ففي رواية (فوة يادم) تمثل شخصية سفاني الغائب تلك الشخصية المؤسطرة فـ (غياب البطل يجعله عرضة لمحفزات التداول "اذ تبقى" شخصية البطل الغائب مدعاة لتفاعل المخيلة الجمعية، التي تتكفل بطرح اكثر من احتمال حول حياته او غيابه، وهكذا تولد اسطورته)[6]، فتأتي شخصية سفاني بوصفه مخلصاً (تعقد عليه الجماعة امالاً كبيرة، فيتوقف خلاصهم او سعادتهم على ظهوره المفترض بينهم)[7]، اذ يصرح الراوي بما يشكله (سفاني) للشخصيات الاخرى وذلك على لسان (بابا ليوي) (من ان سفاني كان العقل الوحيد المدبر في هذا الكون

---

(1) فوة يادم: 142 – 143 .

(2) ينظر: اثر الشخصية في الرواية: 72 .

(3) انماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية القصيرة: 227 .

(4) ينظر: الصوت الآخر: 99.

(5) م.ن: 100 .

(6) انماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية القصيرة: 243.

(7) م . ن: ص. ن.

المعتوه، وان غياب سفاني الغامض والرافض للكشف عن أسبابه او اسراره هو بالتأكيد علة على ما حاق بالدنيا ومبرر كارثتها الماحقة كممحاة لعلامات هادية كانت منتشرة في مفترقات طرق النفس البشرية)[1]، فالراوي يعمد هنا الى احلال الغياب محل الحضور، فالشخصية تؤدي دورا اكبر في حالة الغياب اذ يعمق حضور الشخصيات الاخرى حالة حضور الغياب وفاعليتها بالنسبة للشخصية المركزية [2] .

واذا كانت حالة الغياب والحضور قد افصحت عن مكانة الشخصية وقيمتها الفكرية التي تحملها بوصفها مخلصاً لتلك الجماعات – اي الشخصيات الاخرى– فأن من اهم عناصر اسطرتها هو تأويلات اختفائها فقد (ظل سفاني مفقوداً ودارت حول اختفائه اشاعات شتى واساطير: قيل انه فر الى بلد ما ليواصل فيه بناء عالمه اللاموجود على انقاض العالم الموجود، وقيل بل اغتيل ودفنت جثته في موضع هو سر مكنون في قلب القاتل، وقيل كذلك ان سفاني موجود رغم اخفائه ذاته عن اعين المخلوقات، وانه ماض في رفضه هذا العالم)[3] . ويبدو ان حالة الاسطرة تنسحب على المكان ايضاً، إذ تعمد تلك الشخصية الى البحث عن المكان اليوتوبي بوصفه هدفها المنشود كما ان حالات تنقلها عبر الزمن قد اكملت فضائها الاسطوري العجائبي اذ تستحضر احالتها الى زمن اول جريمة في التاريخ قتل فيها الاخ اخاه، وكل ذلك ينسحب على واقع الرواية على اطياف الشعب الواحد ومن ثم بداية تفكك علاقاته. وثمة شخصيات ليست مؤسطرة بالمعنى الدقيق ولكنها تقترب من الاسطرة اذ ان حالة (غيابها ثم حضورها او غيابها الطويل "يجعلها" تتحرك في مونتاج متوازٍ مع الشخصيات الحاضرة امام القارئ، بل ان تطور الشخصيات الحاضرة يظل مشروطاً بغياب هذه الشخصية)[4] ومن ذلك ماتقدمه رواية(عورة الملائكة) عن شخصية الدكتور(عمانوئيل)، المشرف العلمي على اطروحة الدكتوراه للراوي (اكرم الخياط)، بوصفه مخاطبه الوهمي اذ يقدم لصفاته عبر مقابلته للتضاد الوهمي بين موضوع اطروحته عن الملائكة وموضوع اطروحة زميلته (مليسا) عن الشياطين فيقول (فيستحيل التضاد الوهمي اذ ذاك الى توافق تام تعززه حقيقة انه يسير

---

(1) فوة يادم: 19 .

(2) ينظر: حضور الشخصية الروائية وغيابها، د. مهند يونس، مجلة الاقلام، السنة 37، ع:6، تشرين الثاني – كانون الاول، 2002: 7 .

(3) فوة يادم: 157.

(4) حضور الشخصية الروائية وغيابها : 7.

في اعقاب دليل مرشد واحد هو الدكتور عمانوئيل الطيب القلب. ذلك الوجه المشدود المكركم الموصل بنابض متوتر مركب على هوائي طويل ودقيق ومعرض لأن ينقضم في الريح، كلا بل هو عامود كهرباء حي متنقل ذو خاصية بشرية – انسانية تعبر عن ذاتها برزانة الحديث وهدوئه وبتلك الانامل الدودية الشاحبة حين تزحف برفق على بساط اللوح الاسود وكأنها ارجل جرذ تحنو على قطعة طباشير هشة كالجبنة)[1] فالراوي يقدم لصفات شخصية د. عمانوئيل العجائبية التركيب بوصفها الشخصية المتوهمة في الخطاب شخصية الحاضر/الغائب فعبر تقديم سلسلة استذكاراته –اي الراوي- وهو على متن الطائرة اشار لتداخل زمنين زمن ذاكري وزمن الحاضر السردي قدم من خلاله كل ما اراد الخطاب قوله في الرواية لتكتسب صفة الغياب قيمة عالية حين تسمح للشخصية بعرض ماتراه .

وعلى وجه العموم يمكننا القول ان توظيف الشخصيات العجائبية بأنواعها والذي يعد احد اشكال التجريب انما يعمد الى تقديم رؤية للواقع الذي تشوبه الصراعات والفوضى العابثة بأرواح الابرياء – بحسب ماتعرض اليه النصوص – فهي محاولة تمثيل الواقع ولكن بصورة مغايرة وذلك برسم عالم موازٍ للعالم المعيش تبحث فيه الذات عن الوعي والادراك الرمزي عبر حالة اللاوعي والرواة في كل ذلك انما يعمدون الى صوغ جمالي يبتعد عن المباشرة والتقريرية بل هي محاولة الارتقاء بالرمز فنياً لتصوير عالم متدنٍ اخلاقياً وموضوعياً – بحسب وجهات نظر الروائيين – .

حال الشخصية ومؤشرات التصوير

يشكل محور التركيب جانباً مهماً في دراسة الشخصية الروائية ولاسيما في نصوصنا، قيد الدراسة، فزيادة على البعد الاسمي للشخصية تتألف سماتها التكوينية من اشارات داخلية وخارجية تنتمي فيها – اي الشخصية – الى مستويات سردية او وصفية او خطابية متعددة[2]، وبتضافر تلك الجوانب ستتم دراسة الشخصية في محورين هما :[3]

---

(1) عورة الملائكة: 12 .

(2) ينظر: النص الروائي تقنيات ومناهج: بيرنار فاليط، تر: رشيد بنحدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1999: 45

(3) ينظر: اثر الشخصية في الرواية: 33.

- الكينونة (بناء الاسم).

- مؤشرات التصوير، اذ تدرس وفق محورين، يتعلق الاول بدراسة التركيب الشكلي ومستويات التصوير الخارجي والداخلي للشخصية، فيما يتعلق الثاني بدراسة (الدور) وهو ماسنفرد له محوراً مستقلاً.

وتقترن تسمية الشخصية بالبعد الوظيفي والوضع النفسي، وذلك ان للاسماء خصوصيتها في الثقافة التوراتية إذ (تنطوي تلك الاسماء على معنى خاص يدمج الشخصية في حياتها، بل ويجعلها حبيسة تلك الحياة)[1] حتى انه لايصف احدى سماتها فقط بل (يحكي فعلها الذي يكون فعلاً رامزاً صرفاً فيعد بذلك فعلاً نبوئياً)[2]. ومن هنا تأتي اهمية دراسة البعد الاسمي بوصفه (جزءً من عملية التخيل الابداعي بهدف انتاج الدلالة المطابقة او المقاربة او الموصية بمنظومة الافعال التي تنتجها الشخصية سردياً، وهذا الاختيار الواعي والمقود للاسم "هو" مسألة فنية وجمالية)[3]. ومن استقراء طبيعة النصوص فلقد وجدنا ان الاسم فيها يتحرك في ابعاد عدة منها البعد الديني والبعد الاسطوري، وبعد الاحالة الواقعية ولاسيما في الروايات التي توظف محكي الوقائع للاقتراب من السيرة الذاتية. ففيما يتعلق بالبعد الديني للاسم فلقد شكل الظاهرة الاكثر وضوحاً في النصوص الروائية ولعل السبب هو طبيعة التدين لأبناء الطائفة لما يمثله الدين بالنسبة لهم، فهو اساس وجودهم. فنلاحظ ان اغلب الاسماء ذات البعد الديني تقترن بأسماء الانبياء والحكماء على وجه الخصوص فـ (صحيح ان موضوع الاسماء المستقاة من المصادر الدينية معروف لدى الشعوب والامم الاخرى، ولكنه يظهر بصورة اقوى بين الجماعات اليهودية)[4] وهو مايؤكد بالتالي الهوية الدينية. ففي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) نجد الراوي يقدم اسماءه التوراتية المتنوعة التي تحدد البعد الحركي للشخصية في الغالب الاعم كما تحدد سلفاً تركيبها الداخلي، بدءا من شخصية (شلومو/الراوي) اذ يحيل اسمه الى النبي (سليمان) الذي عرف بالوجاهة والمال فهو ابن الملك داوود فتفترق دلالة اسم الشخصية التي وظفها الراوي في اسم (شلومو) بدءا من

---

(1) ينظر: الحب القاتل دراسة ادبية نسوية في قصص الحب التوراتية، ميكي بال، تر: عهد علي ديب، دار الفرقد، سوريا، 2010: 142 .

(2) الحب القاتل دراسة ادبية نسوية في قصص الحب التوراتية، مصدر سبق ذكره، ص، 142 .

(3) الادبية السردية كفعالية تنويرية: 179.

(4) الهوية اليهودية واسماء الاعلام العبرية: 47 .

معناها الذي يوحي بالطمأنينة والسلام[1]، اذ تعيش الشخصية دائماً في حيرة وقلق وخوف من القادم الى مستواها الاجتماعي حيث تعاني في نهاية المطاف من الذل والمهانة والترحال. ويوظف الراوي اسم الملكة (استير)[*] في تحديد اسم الزوجة الثانية لشلومو ومعنى اسمها نجمة بحسب التلمود وتبدو دلالة الاسم المفارقة للمسمى واضحة حينما تشترك استير الشخصية الروائية مع الشخصية التوراتية بصفة الجمال والاغراء وتفترق عنها في الذكاء فإذا كانت استير التوراتية قد نجحت في انقاذ شعبها وابناء طائفتها من مؤامرة هامان وزير الملك الفارسي احشيروش وقادتهم الى النجاة بزواجها من الملك فإن (استير) زوجة شلومو قد تسببت بموت افراد عائلتها، بسبب من غبائها ورعونتها، وهنا تتقاطع او تفترق دلالة الاسماء ليقدم الراوي من خلالها نقده للحاضر بعد ان تخلفت وتراجعت الطائفة في الحفاظ على منجزات الاجداد والاقتداء بصفاتهم.

وقد يأتي تكرار الراوي باطلاقه التسمية الواحدة على شخصيتين في الرواية لمحاولة تأكيد الصفة التي يحملها ذلك الاسم الذي يمنح للشخصية، اذ يطلق الراوي في الرواية نفسها اسم (ناحوم) على شخصية الحاخام الذي يرعى الكنيس المعروف بتقواه وورعه والتزامه، وعلى شخصية الطفل الصغير ابن شلومو واستير، اذ يشير معنى اسم ناحوم الى (السلوى والرحمة والرأفة والعزاء)، ويبدو ان الراوي يلمح الى صفة العزاء في الاسم، ولاسيما حين تكون الشخصيتين قد قتلتا على يد الاتراك في اثناء الحرب العالمية الاولى، فتكون دلالة الاسم مطابقة للمسمى، ومما تجدر الاشارة اليه، وفي هذه الرواية على وجه الخصوص ان الراوي احياناً يعمد في انتقاء اسماء شخصياته الى ربطها بمكان الحدث الاول الذي اقترنت به الشخصية الدينية، اذ يأتي توظيف اسم (إستير) في البلاد نفسها (بلاد فارس) التي حدثت فيها واقعة الانقاذ من موت هامان. وثمة اسماء اخرى تحمل بعداً دينياً توراتياً في الرواية تنوعت دلالتها بين المفارقة والمطابقة منها اخوان شلومو: بنحاس وداوود ودانيئيل، الداية راحيل، حاخام ميخائيل، مردخاي حاي[2].

---

(1) الهوية اليهودية واسماء الاعلام العبرية: 123 .

(*) تجدر الاشارة الى ان اسم (استير) اقترن بأكثر من بعد اذ تحيل الى بعد اسطوري بوصف استير هي الالهة عشتار التي عبدها العراقيون القدماء وزوجة الاله بعل (ينظر: الاسوأ من سادوم وعاموراء الزانيات المقدسات في صفحات التوراة: 175) ويرتبط الاسم بالثقافة الهندية ايضا والتي انتقلت الى الفارسية اذ تعني شجرة الآس (ينظر: الهوية اليهودية واسماء الاعلام العبرية: 29).

(2) ينظر: شلومو الكردي وانا والزمن على التوالي: 209، 122،172،227،203.

ويعمد الراوي في رواية (فوة يادم) الى احداث المفارقة بين الدال والمدلول في اسماء الشخصيات كلها بدءا بالبطل / الغائب (سفاني) هو اسم اشتقاقي للنبي (صفنيا) فمعنى اسمه الله الحافظ، لكن نبوءة الشخصية الدينية تنطبق على الاحداث الروائية التي تقدمها شخصية الرواية الرئيسة، فمثلما تنبأ النبي بخراب مدينة نينوى بسبب من فساد اهلها فلقد تنبأ (سفاني) بضياع الشخصيات وعدم مقدرتها على تحديد او تحقيق ما تطمح اليه ومنها شخصية (متانة سبير) والكتابة العبرية لها (متانا سبير) وتعني هدية الياقوت الازرق لندرته وفرادته، وهو ما يفارق تماماً ما عليه الشخصية الروائية اذ يأتي منقاداً ذليلاً لأبيه مجسداً لأثر السلطة الابوية عليه وغير قادر على التصريح بحبه (لخاتون)، فيما تقدم الرواية شخصية (حزاقيل) المشتق من اسم النبي (حزقيال) او (ذو الكفل) ومعنى اسمه (الرب المقوي) او (قوة الرب)، وكان من الاسرى الذين اخذوا الى بابل في السبي الاول إذ يقدمه الراوي بوصفه شخصية ثملة دائماً ولاتراعي حقوق الوالد ولاسيما حين يتخذ من الدين (بوصف والده حاخاماً) وسيلة للسخرية بل والادهى من ذلك يحاول مساومة والده واخذ الاموال وابتزازه بأنه سيعتنق الاسلام، واذا كان النبي أُقتيد كعبدٍ عند الاشوريين بسبب من الصفة الدينية التي يحملها فإن شخصية حزاقيل تمثل كونه عبداً لأهوائه ونزواه وفلسفته اللانسانية في عيشه للحياة، وثمة اسماء اخرى وردت في هذه الرواية خرجت دلالتها للمفارقة هي معلم يعكوب وزكية (زكيا) وعزوري[1].

وتحفل رواية (عورة الملائكة) بتوظيفها الاسماء الدينية، ولاسيما فيما يتعلق بأسماء النساء، ففي بداية تحديد عالم الشخصيات يشير الراوي الى شخصية مشرفه الذي تخلى عنه ورحل د .عمانوئيل ويعني الاسم –وهو احد اسماء الرب – (الله معنا) اذ تظهر دلالة المفارقة الواضحة بين معنى الاسم وطبيعة الشخصية كما وتؤشر اسماء النساء على وجه العموم افتراقها في الدلالة فشخصية (زيفا) وهي مؤنث صفاني او سفاني تقدم لأمرأة مهووسة بالرجال والكل يعرف شذوذها وشبقها الجنسي، فتفترق عن شخصية النبية (زيفا) ومعنى الاسم الذي يدل على الستر. كما ويحيل اسم(يهوديث) في هذه الرواية على هوية دينية واضحة جداً فمعنى الاسم يشير الى (يهودية) وهو احد الاسفار الخفية والذي يشير الى المرأة التي عرفت بذكائها وفتنت بجمالها قائد

(1) ينظر: فوة يادم على التوالي: 103، 122، 220.

نبوختنصر الذي جاء لسبيهم فتمكنت من قطع رأسه وهو ثمل[1]. فيقدم الراوي شخصية يهوديث كسائر نساء الرواية في المحور الجنسي ونظرتها الى الرجل التي لاتتعدى ذلك المحور فهي وان كانت جميلة لكنها كانت جاهلة لاتعرف كيف تتصرف مع الراوي/اكرم الخياط الذي كان على درجة عالية من الثقافة فعلاقة الاسم وطبيعة الشخصية علاقة مفارقة فيما تنوع الدلالة مع بقية الاسماء ذات البعد الديني كما في شخصيات دبورا ورفقة ومراد الملا (ميخائيل)، اسحق اليمني، ارئيلا، وبنيامين .

وعلى الرغم من محاولة راوي (الرجس) نمذجة التجربة والحدث المركزي الذي شيدت حوله الرواية، الا انه اشار الى اسماء حملت ابعاداً دينية فالعريف (كوبي) الذي كان مسؤولاً عن انتزاع الاعتراف من الراوي/البطل لم يكن مستقيماً كما يدل معنى اسمه الذي يعني (ايوب) الذي عرف بالاستقامة وصبره على البلاء، فالاسم يفترق عن المسمى اذ يشير الى الظلم والجور وغياب الرحمة والعدل، ويبدو انه يحاول ان يقابل بين شخصية (كوبي) وشخصية (محمد المنظف/المسلم) الذي يمنحه صفة الطيبة والانسانية مقترناً بالعجز عن تغيير الاحوال، ويبدو توظيف اسم (محمد) جاء رمزا للعدالة الغائبة او المفقودة والتي مثلتها شخصية النبي الاكرم محمد (صلى الله عليه وسلم) كما ونجد تلك الابعاد الدينية ايضاً في اسماء شخصيات يوسف السجان واسحق الشرطي[2] . ولما كانت رواية (نزوله وخيط الشيطان) تقدم انموذجها المثالي للحمة الطوائف العراقية إبان حقبة الاربعينيات ممثلة بالشخصيات المتنوعة ثقافياً التي سكنت في بيت (النزل)، فلقد عمد الراوي الى توظيف اسماء ذات بعد ديني ترتبط الى حد بعيد بطبيعة وصفات الشخصية احياناً كما في شخصية (يعكوب ابن عمام) والذي يعني بالعبرية مجاهد لأجل الله او مصارع فدخلت شخصية يعكوب في صراع مرير في اثبات هويتها الوطنية وفي نقاش عقيم مع صديق عمره (علوان) بعد اقرار قانون اسقاط الجنسية، فيما تفترق احياناً دلالة الاسم عن المعنى الذي تتضمنه الدلالة التوراتية من ذلك دلالة اسم (افرايم) زوج صبرية المشتق من ابراهام الذي كان كثير التأوه والجزع، فجاءت الشخصية الروائية بسيطة ثابتة مقتنعة بوضعها الاجتماعي وحياتها الرتيبة رغم صعوبتها .

---

(1) ينظر: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: 415.

(2) ينظر: فوة يادم: 153/171.

وتنفرد رواية (فيكتوريا) – بوصفها تعرض لمجتمع الطائفة اليهودية – بمنح شخصياتها كلها بعداً دينياً، ولاسيما انها تقدم العائلة ومحيطها، اذ تبدأ باسم الجدة (ميخال/ميكال) والتي يشير مدلولها التوراتي الى ابنة الملك شاؤول والتي تزوجت من داوود، اذ تتمتع الشخصية الروائية بمركزية السيطرة على البيت واحترام كلمتها فالدلالة تخرج للمطابقة، والدلالة نفسها نجدها مع عفة (مريم) ابنة عم (فيكتوريا)، على الرغم من حبها الكبير (لرفائيل) قبل زواج فيكتوريا به، اذ يحيل البعد الديني الى صفة السيدة العذراء ونجد دلالة المطابقة ايضاً في اسم (عزوري) والد فيكتوريا فهي صيغة تحبب لأسم (عزرا) كاتب الشريعة الموسوية بعد عودتهم من السبي الاول، وكان قوياً وعمد الى بناء مجتمع قوي وهو اول من دعا الى انعزال الطائفة، إذ جاءت شخصية (عزوري) قوية يحسب لها الف حساب في الحوش بدءا من الزوجة والاولاد حتى ابناء المحلة، فيما تفترق دلالة الاسم في مواضع اخرى ربما في مقدمتها شخصية (رفائيل) التي تعني (الاله او الرب الشافي) إذ نجد الشخصية مصابة بمرض السل الذي يكون مصاحباً لها في مراحل حياتها حتى تكون المسبب الاول في الوفاة، ومن الاسماء المفارقة لمسمياتها اسم (داوود) الذي يطلق على الشاب المحبوب الاشقر والازرق العينين وهو الملك الذي امر ببناء الهيكل الاول، اذ نجد الشخصية الروائية (داوود) وهو خال (فيكتوريا) منبوذاً كهلاً وغير جميل الشكل يعيش في كنف زوج اخته (عزوري) فدلالة الاسم تخرج للمفارقة بشكل واضح، ومن الاسماء الاخرى التي وردت في الرواية حاملة للبعد الديني التوراتي يهودا وحنا والياهو وباروخ ومراد (ميخائيل) وآشر والياس ونيسان.

ويحدد راوي (الرباعية العراقية) اسماء عائلته ومحيطها بأسماء ذات بعد ديني واضح اذ تتنوع فيها دلالات الاسماء، بدءا من اسم جده الذي لم يشر صراحة اليه بل المح اليه بالاحالة على شبهه بأسم النبي (موسى) عليه السلام في القيادة وتماسك الاسرة. كذلك يحيل اسم اخيه (ابراهام) على النبي (ابراهيم) لكنه يأتي كشخصية هادئة وقانعة فيفترق عن الشخصية التوراتية، فيما يقدم لأسماء المحيط ومنهم صديقه (ساسون) الذي يعني اسمه الفرح والسعادة بوصفه شخصية تعاني من الظلم الذي يحيط بالعراق فيلتحق بصفوف الحزب الشيوعي حتى يُعدم في نهاية المطاف، وبذلك تأتي دلالة الاسم لتؤشر مفارقتها الواضحة، كما ويوظف الراوي اسم "ماري" في الاشارة الى الجارة المسيحية التي تحيل على السيدة العذراء لجمالها وعفتها فدلالة الاسم مطابقة لكن

الافتراق يتحقق في المصير اذ تنتحر ماري بسبب خيانة زوجها. وثمة اسماء اخرى في (الرباعية) حملت ابعاداً دينية توراتية منها ايلي والبير ويوسف وابن هارون يهودا وشمعون افندي ومزال.

وتأسيساً على ماسبق يمكننا القول ان توظيف الاسماء ذات البعد الديني سعى فيه الرواة الى تأكيد هوية دينية وان كانت دلالة الاسم تخرج للمفارقة، فيبدو انها تحاول المقابلة بين زمن الشخصيات التوراتية ودورها وبين حال ابناء الطائفة ممثلة بتلك الشخصيات ولاسيما حين تبتعد عن الدين فيكون عقابها الذل والمهانة والتشرد وتدني مكانتها التي كانت تتمتع بها واندثار منجزاتها على مر العصور، بمعنى آخر محاولة الروائيين التذكير بالنماذج المشرفة للطائفة ومقارنتها بأيقونة الشخصية الروائية فهم لايستدعون شخصية دينية فقط بل يحاولون مقارنة وضعين للطائفة اليهودية فهو استدعاء ماضٍ وتقديم حاضر في مقابلة تقوم على المفارقة التصويرية[1]

وفيما يتعلق بالبعد الاسطوري ونعني به توظيف الرواة لأسماء شخصيات اسطورية في نصوصهم، وتحديد صفاتها وبعدها الحركي في ضوء الاسم الاسطوري الذي منحت اياه، رصدت الدراسة موضعين لذلك البعد، ففي رواية عورة الملائكة يوظف الراوي اسم (مليسا) وهي ابنة ملك كريت عُرفت بأنها اول من استطاع ايجاد طريقة لجني العسل ولهذا تسمى نحلة او عسل في اليونانية[2]، ويبدو ان الراوي يوظف صفتها في العمل الدؤوب في تفانيها لمساعدته، اذ تنكب على ترجمة اطروحته للدكتوراه على الرغم من مرضها اذ يقول مؤنباً نفسه (.. أفلا تسمع صوت زحير الصداع برأس مليسا وبوجدانك؟!

- كفى .. كفى .. شعور الذنب يحطمني !

- اني ارأف بك حسب .

- وهل من عادتك الرأفة بالناس ؟!

---

(1) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: 40.

(2) ينظر: معجم الميثولوجيا الكلاسيكية اليونانية والرومانية، جمع وترجمة: كاظم سعد الدين، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 2006 :280.

تكتكة الالة دؤوبة لاتتوقف البسمة ظل شاحب ..

- اعني، هل تطوعت لخدمة غيري من قبل ؟

- كلا لست منقذة البشرية، فلا تضخم الامر ارجوك..)[1].

اذ تخرج دلالة الاسم الى مطابقة المدلول فاستدعاء صفة الشخصية الاسطورية وهي (العمل المستمر)، المتعلق بمعنى الاسم (نحلة) جاء موظفاً بعناية فائقة في تقديم احدى صفات (مليسا) دون الاشارة اليها بطريقة تقريرية مباشرة.

ومثلما افادت رواية (عورة الملائكة) من توظيف البعد الاسطوري الاغريقي في تقديم صفات الشخصية، فلقد افادت رواية (فيكتوريا) من البعد نفسه اذ يقدم الراوي شخصية (فلورا) عديلة (فيكتوريا) زوجة حميها لتفيد من اهم صفة للالهة (فلورا) بوصفها آلهة الربيع والجمال والمسؤولة عن الخصب وازدهار النباتات[2]، اذ تمثل الحيوية والانطلاق تكون تلك الصفة اهم أسباب انهاء علاقتها برفائيل، ولاسيما حين عرفت انه قد مرض ثانية بالسل الرئوي، ويصف الراوي ذلك عبر مشهد خصام رفائيل وفلورا اثر رفض الاخير ممارسة العلاقة الحميمة في تلك اللحظة حين شاهدتهما فيكتوريا التي (استفاقت حين صفعت يد رفائيل وجه هذه المرأة "اغربي عني" همس وهو يقاوم سعالاً بسيطاً يزداد قوة حتى اصبح اقوى من غضب فلورا واعمق من تساؤلات فيكتوريا "سعال الموت" ادرك الثلاثة هذا فأعتراهم الشك .. ارتعبت فلورا فمنذ لحظة اشتهى لحمها لمس لحم الموت)[3].

ويأتي البعد الثالث الذي تحركت على وفقه منظومة الاسماء الروائية ممثلاً ببعد الاحالة الواقعية، اذ يرتبط هذا البعد ارتباطاً وثيقاً بإسم الروائي - وان كان معطىً خارج نصي - الا ان محكي الوقائع الذي تضمنته بعض النصوص هو الذي افصح بل واشار الى ذلك البعد الاسمي، كما أشرنا سابقا الى ذلك في انماط الشخصيات ذات البعد المرجعي، وتحديداً في روايتي (عورة الملائكة)[4] و (الخروج من العراق)[5].

---

(1) عورة الملائكة: 153.

(2) ينظر: معجم الميثولوجيا الكلاسيكية اليونانية والرومانية: 189.

(3) فيكتوريا: 210 – 211.

(4) ينظر: عورة الملائكة :232.

(5) ينظر: الخروج من العراق: 230.

كما ان البحث في البعد الواقعي للاسم يقودنا الى البحث عن خصوصية الاسم في السيرة اذ ينزع الروائي الى (تغييب "الاسم" حتى لايكون عائقاً امام امكان التخييل الذي تسمح به ثنائية النص بانتمائه الى جنسين ادبيين في الوقت نفسه سيرة ذاتية ورواية)[1].

وتبدو ظاهرة التستر على الاسم مسألة طبيعية في النصوص التي تقترب من الاوتوبيوغرافيا فقد يتحرج الراوي من ذكر الاسم او يحتال بشتى الوسائل لالغائه، فيلجأ الى عبارات معينة تموه الاسم وتعمل على تغطيته[2]، فإذا كانت (الرباعية العراقية) قد اشارت الى الاسم مرة واحدة في الجزء الاول (الخروج من العراق) فإنها عمدت في الجزء الثاني (بيت في بغداد) الى الاستعانة ببعض العبارات لتمويه الاسم او التستر عليه، اذ يقول الراوي واصفاً مناداة جدته لأبيه إياه دون التصريح بأسمه فيقول: (تعودت ان اسمع امي عزيزة وهي تناديني "ابويا" تحتضنني بذراعيها الضعيفتين وهي تتمتم بأسم ابيها أسمي)[3]. ومسألة التحرج من ذكر الاسم نجدها كذلك في رواية (وداعاً بابل)، حين يموه الراوي عن اسمه عندما يقدم نفسه للروائي (ذي النون ايوب) بعد فوزه في احدى المسابقات الادبية اذ يقول (همست بأسمي همساً فرفع هذه المرة رأسه نحوي كاشفاً عن عينيه، نظر في وجهي سائلاً :

- اجل ولكن اين هو؟

اشتد خجلي واحتقن وجهي الا اني وجدت الشجاعة لأعيد الهمس باسمي مشيراً باصبعي الى صدري مضيفاً :

- انا هو)[4].

ولم تقتصر النصوص الروائية في توظيف الاسماء على تلك الابعاد فقط بل نجده في تركيب تلك الاسماء ولاسيما في الاسماء المقترنة بصفة اجتماعية او عاهة او لقب، ولتلك القرائن اهمية في بنية الشخصية فقد تؤكد في الشخصية (سمة معينة وبعضها يحدد المكانة الاجتماعية التي يحتلها الشخص "لـ" تؤدي بذلك دوراً هاماً في تحديد

---

(1) حركة السرد الروائي ومناخاته: 31.

(2) ينظر: بنية الشكل الروائي: 260.

(3) بيت في بغداد: 204.

(4) وداعاً بابل: 63.

الطريقة التي يمكن ان يتعامل بها هذا الشخص)[1]، من ذلك مانجده في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) اذ يقترن اسم (شلومو) بأصله (الكردي) فالصفة تحيل على عرق، ربما يحاول الروائي من خلالها تقديم مشكلة الاثنيات او التأكيد على ان الاثنية لاتتعارض مع حقوق المواطنة وواجباتها اذا عددنا ذلك السياق مضمراً، لكن مايحاول النص قوله بتأكيده صفة (الكردي) هي تميزه بالعناد واصراره على ما يريد، ويؤكد ذلك قول (شلومو) حين استاء من خروج استير وطفليها الى البستان في ظروف الحرب (انا كردي وعنيداً قد اغضب لكني لا اثور بسهولة، كلا لم تخني ارادتي بل هي غيرتي على الحياة سبب هيجاني)[2].

كذلك قد يقترن اسم الشخصية بمهنة اصبحت كالالقاب تعرف في المجتمع، حتى وان لم تكن الشخصية قد احترفت تلك المهنة من ذلك مايصوره اسم (اكرم الخياط) في رواية (عورة الملائكة)، فلفظة الخياط معروفة ومتداولة في المجتمع العراقي وهي تشير الى طبيعة عمل الشخصية اكثر من كونها تحمل طابعا دلاليا، كما انها قد تشير الى كيفية التعامل مع الحياة بوصف الاخيرة فناً، والخياطة احد انواعه لكنها ليست مما يجيده الراوي فتخرج الدلالة للمفارقة ايضاً حين يقول مؤنباً نفسه بسبب من ثقافته :

(- ان كان العلم يحرمني من ابسط رغباتي، فتباً للعلم .

يا اكرم الخياط .. لماذا لم تختر ان تصبح حمالاً كي يتسنى لك ان تعمل وان تتزوج؟ ولكن .. ها انت تداري الفشل الرائع، الحياة يا اكرم يا خياط، فن وليست علماً وذكاء ..

- انها فن حقاً لكنه فن نفاق لايحسنه من اختار)[3].

وثمة اسماء ارتبطت بصفات اخرى منها شخصية خالد البناتي[4] ومراد الملا[5].

---

(1) بنية الشكل الروائي: 252.

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 168.

(3) عورة الملائكة: 111

(4) ينظر: عورة الملائكة: 112

(5) ينظر: م . ن: 45 .

وقد يقترن اسم الشخصية بصفة قريبة جداً من مهنتها حتى تصبح لازمة في اسم الشخصية تُعرف بها كأنها لصيقتها منذ الولادة، من ذلك اقتران اسم الراقصة (سليمة) برقصة (الجوكابوكا)، احدى انواع الرقصات التي تعرف في الملاهي الليلية، يصف الراوي اول مرة رأها عزيز غاوي ووقع في حبها، قائلاً: (سليمة "جوكابوكا".. وتذكر تهادت مبتسمة تخطر كأوزة بين رجال نصف ثملين.. وتلاقت اوجهنا.. غمزت لي وابتسمت)[1].

وتحيل الالقاب- كما اسلفنا - على التراتب الاجتماعي او الديني فمثال النوع الاول مانجده في اقتران شخصية المعلم في مدرسة الموريه التي درس فيها راوي (الرباعية العراقية) بلفظة افندي – وان كانت ذات اصول تركية – للدلالة على المكانة الاجتماعية التي كان يتمتع بها انذاك، فلقد كان (شمعون افندي شخصية طاغية كنا نشاهد المعلمين وهم يتحدثون معه بأحترام وخوف، وعندما كان شمعون افندي يصرخ فقد كان كل شئ يتوقف عن الحركة خوفاً منه)[2].

كما ان الصفة ذات البعد الديني تعمل على تحديد المسافة في التعامل مع الشخصية، ولاسيما اذا اقترنت بصفة اخرى، قدمت صفات ثابتة في الشخصية المسلمة اذ يمنح راوي (فوة يادم) شخصية (حجي حمزة العاقول) صفتين ويؤكدهما، ليبين اثر التغيير اللاحق الذي سيجعل الصفة الثانية تتحول الى النقيض، حين تشهد التجربة الغيبية، اذ يصف الراوي حاله متذكراً عن تعليقاته على النكتة التي اطلقها (سفاني/الغائب) في احدى الايام فيعلق الراوي عليه بالقول: (قالها الحجي يوم كان حمزة العاقول، ويبدو كأنسان عاقل وحكيم)[3].

وقد يأتي الاسم مرتبطاً بعاهة فيخبر مقدماً عن تركيب الشخصية ويهيئ ذهنية القارئ لاستقبال الافعال التي تصدر من تلك الشخصيات، وهي على وجه العموم شخصيات ثابتة لاينتظر منها دور فاعل او تغيير في الاحداث السردية ومن تلك الشخصيات شخصية (حمروش) في رواية (بيت في بغداد) الذي كان (رغم جنونه والتياث عقله موضع حب وعطف المحلة.. حمروش كان شخصاً مقبولاً في كل دار.. لم نعرف اين

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 147 .

(2) بيت في بغداد: 238.

(3) فوة يادم: 21 . وينظر كذلك اقتران الاسم بالصفة في شخصية معلم يعكوب: 103.

كان ينام حمروش عند المساء واين يغتسل الا ان جدي روى لنا ان حمروش ينام احياناً في جامع قمبر علي حين يسمح له بذلك امام الجامع)[1].

وقد يأتي ارتباط الاسم بمكان او قبيلة ليؤكد هوية وطنية وثقافية، من ذلك مايمنحه راوي (عورة الملائكة) من القاب تمنح الشخصية احالة على مكان كما في اسم شخصية (سمير العراقي)، اذ تحيل لفظة العراقي الى تأكيد الارتباط والجنسية العراقية والهوية، فيما يحيل اسم القبيلة لشخصية (بنيامين العاني) على الانتماء الى القبيلة والمكان في الوقت نفسه .

ومن جملة التنويعات الاسمية التي قدمتها النصوص – قيد الدراسة- هي الاسماء المضافة مثل (يعكوب ابن عمام) و (صبرية بنت عبدوش) و (لولو بنت موشياح) و (نعيمة مرت المزين) في رواية (نزوله وخيط الشيطان)، ويبدو ان تلك الاضافات هي من المتداول والمتعارف عليه في الاوساط والبيئة الشعبية العراقية، وهي على وجه العموم تشير الى تأكيد هوية ثقافية للروائي الذي الف تلك الاجواء فعمد الى توثيقها سردياً. ويبدو انعكاس أثر التوراة واضحاً في تعامل الروائي مع شخصياته ولاسيما في رواية (عورة الملائكة) اذ يوضح الراوي بعض أليات تعامل الشخصيات مع اسمائها وعلى وجه الخصوص شخصية (الدكتور مراد الملا) الذي عمد الى تغيير اسمه بعد ان رُشح كأحد اعضاء لجنة عالمية ويمكننا ان نقرأ النسق المضمر في ظاهرة تغيير الاسماء – وان كانت ظاهرة بارزة في الموروث اليهودي – فـ (في العهد القديم نجد بعض الشخصيات كانت تغير اسمائها عقب مرورها بتجربة مهمة فبعد مصارعة الرب يتحول اسم "يعقوب" الى "يسرائيل" وفي الواقع فإن تغيير الاسم يضفي دلالة خاصة على صاحبه)[2]، وقد تجددت تلك الظاهرة مع ترحيل ابناء الطائفة اليهودية اجبارياً الى "اسرائيل" وتغيير الاسماء التي يحملوها الى اسماء عبرية في محاولة التأسيس لدولة تقوم على اساس ديني يعاملونها بوصفها اثنية، وفي ذلك يحاول الراوي تقديم خطابه عبر شخصيتي (الدكتور مراد الملا) الذي امتثل وغير اسمه فأفاد من ذلك القانون، وشخصية (اكرم الخياط) الذي بقي وفياً لذلك الاسم الذي جاء به من العراق، ويبدو ان الروائي سمير نقاش يلمح لشخصية

---

(1) بيت في بغداد: 31.

(2) موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: 333.

عراقية يهودية اكتسبت شهرة عالمية ولاسيما بعد تسنمها مناصب ثقافية واكاديمية في "اسرائيل"، وما يهمنا هنا هو الاشارة الى ظاهرة تغيير الاسماء التي رفضتها بعض الشخصيات ما يعني تأكيد لهوية وطنية تتعلق بشخصية اكرم الخياط الذي يقول (لاشئ يموت يا اكرم الخياط!.. يا اسماً رفضت استبداله في اصرار، على عكس مافعل مراد الملا بأسمه، أفلابد من الاستفادة من كل ظرف سانح ؟!)[1]، ومايؤكد ذلك توظيف الروائي لشخصية (سمير العراقي) كشخصية روائية تعرف عليها اكرم الخياط .

فيما تنفرد رواية (الرجس) بأشارة الراوي الى نسيانه اسم احدى شخصياته وهي ممارسة سردية يعمد اليها الروائي بتوظيف النسيان في النص الروائي ليدل على قدر من المحو المقصود في الذاكرة، أو مراعاة لظرف الراوي/البطل الذي لا ترد كل الاسماء في ذاكرته، فالراوي في مثل هذه الروايات لا ينسى شيئاً (لكن خطته السردية هي التي تقتضي منه القيام بكل ما من شأنه ان يوهم بالواقع، حتى لو كان ذلك بنسيان بعض الاسماء)[2]، اذ تختلط الاسماء في مخيلة الراوي/البطل فلا يستطيع تذكر اسم صديقه ولاسيما حين كان يعاني حالة هلوسة، فتتداخل صورتان الاولى لحبيبته والثانية لصديقه، فيقول (نسيت، فيما نسيته ايضا، مااسمك يا "نايف" او "نواف" او "نوفل"

قال لي:

- هنالك امور اكثر اهمية من اسمي.

- فحاولت ان اتذكر لون عينيها واسمه .. والح نايف او نواف او نوفل علي بأن اتذكر)[3].

وقد يأتي عجز الذاكرة ليدل عن عجز الذات ذلك ان فعل الذاكرة الذي يتصف دائماً بأنه ابانة مميزة لاستراتيجيات الهوية العاملة في كل قص[4]، انما هو محاولة تحديد علاقة الذات بنصها نفسياً ويشكل النسيان استراتيجية لاشعورية سردية في

---

(1) عورة الملائكة: 41 –42.

(2) بنية الشكل الروائي: 261.

(3) الرجس: 128 .

(4) ينظر: الذاكرة والهوية: 91.

التواصل والحفاظ على الجزء المراد حفظه في الذاكرة[1]، فتبقى الذات محافظة على المسافة نفسها في تذكر الاحداث في محاولة الايهام بواقعيتها، وفي نسيان احداث تحاول الذاكرة استبعادها وتفتيتها.

وقد يعمد الروائيون الى توظيف الضمائر والحروف او يقرنون الاسم بحرف بعده في محاولة التنويع في استخدام الدوال، فهي وان لم تكن طريقة جديدة في تناولهم لبعد الدال فقد سبقهم روائيون عالميون بدءا بفرانز كافكا الذي اختزل دال الشخصية بحرف (ك) في روايته القصر، كما يشير الى ذلك الآن روب غرييه[2] الا انهم عمدوا الى تلك الطريقة في محاولة التنويع او اضفاء طابع اللامعقولية او عدم التصريح بالاسم تحقيقا لدواع فنية متعمدة كما صرح بذلك اسحاق بار- موشيه في مقدمته لرواية (الخروج من العراق) اذ يقول معللاً الاسلوب (استعملت اسماءهم وهي على شكلين: الاسم الاول وحرف من اسماء ابائهم وعوائلهم او اكتفيت بأستعمال الرموز.. وقد حملتني على عدم التحقيق..أسباب كثيرة هامة)[3]، وعلى الرغم من عدم تحديده تلك الأسباب فقد افصح عن آلية تعامله مع تلك الاسماء اذ يقول الراوي عن احد اصدقائه موظفاً تلك التقنية (كنا نعتقد جميعاً ان ايلي خ. سيشد الرحال الى مصر بعد انتهاء دراسته الثانوية في بغداد)[4]، اذ تأتي تقنية تعامل الراوي مع شخصياته انعكاسا لأحساسه بخطر تهديد الاعتراف بوجود الطائفة عن طريق نفي مسميات ابنائها فتحديد الاسم يعني تحديد هوية، ولما كان الاسم مجزءا فإن حالة الوجود تأتي مشكوكاً فيها ايضاً وكأن الراوي يحاول ان يقدم صراع حالين (الوجود والنسيان) الذي يترجم حرفياً احساس الطائفة وشعورها في المكان.

وقد تكون الغاية من تلك الحروف اضفاء طابع اللامعقولية على النص وشخصياته ومن ثم العالم الذي تصوره اذ يعمد الراوي في رواية (الرجس) الى نقل حوار شخصيات بمنحها اسماءً وحروفاً في حوار ليس بذي معنى، اذ يقحم الراوي تلك الشخصيات التي

---

(1) ينظر: م. ن، ص. ن.

(2) ينظر: في نظرية الرواية: 98.

(3) الخروج من العراق: 20.

(4) الخروج من العراق: 21.

تظهر لمرة واحدة وتختفي في هذا الحوار فقط والذي لايمت بصلة للاحداث، فيقول معلقاً على تلك الشخصيات: (يصمت ابراهيم ش. يذهل يسحل ذاته منهوكاً .. ميرز، يتفلسف

- "جئنا للدنيا طرحاً مخنوقاً .. كنا وما زلنا مخنوقين"

كانت اسرة خ. تمتلك في الزمن الغابر في احد الاطراف الاخرى اراضي شاسعة خضراء، وعزرا خ. لايبدو بالغاً ابداً، بل هو شاب فارع عنيف ورقيق وتطاوع عينيه الدمعة)[1] فالراوي يحاول ان يقدم صراع الذات في وجودها وربما مقاومتها الدخول في دائرة النسيان حيث يعمد الى رسم بعض ابعاد عالمها غير الواضح، وتشوبه الفوضى بدءا من اسمائها وحالتها النفسية بل وحتى ابعادها الجسدية. اما توظيف الضمائر فقد انفردت بها رواية (الرجس) في تقديم شخصية قريبه الذي تحدث عنه وقدمه النص على امتداده بضمير الغائب دون ان يمنحه اسماً او صفة تؤشر لتصويره عدا صفة الغدر التي اشار اليها الراوي في معرض حديثهما اذ يقول (- اذن ماكذب المحقق .. انت فعلت ذلك ..انت فعلته يا وغد)[2]، والاكتفاء بالصفات السلبية انما محاولة رفضه بل ونفيه حتى من العالم السردي الذي يقدمه، فيعمد الى تجاهل اسمه كناية عن رفضه لوجود تلك الشخصية التي تمثل رموزاً للغدر والخيانة التي يرفضها الراوي.

وقد يحاول الراوي اعطاء اهمية خاصة للشخصية والاشارة الى كونها الشخصية البؤرية المحورية في النص، وذلك عبر عنونة الرواية باسم تلك الشخصية لتكون دلالة العنوان/الاسم دلالة كلية على المتن الروائي[3]، على ان ذلك لايعني ان (النص مدلول خالص لدال هو العنوان)[4]، فالعنونة تضيء دلالات النص وتوضح مقاصده وتبرز ابعاده الاجتماعية والايديولوجية[5]، من ذلك مانجده في الروايات التي اتخذت من اسماء

---

(1) الرجس: 134.

(2) م . ن: 117.

(3) ينظر: الدلالة السيميائية في الرواية العربية السعودية، د .جميل حمداوي، مقال من شبكة المعلومات(www.arrafid.ac)

(4) سيمياء اسم العلم الشخصي في الرواية العربية، د . جميل حمداوي، مقال من شبكة المعلومات(www.droob.com)

(5) ينظر: م ن .

الشخصيات عنوانات لها وهي رواية (فريدة) و(فيكتوريا) والى حد ما رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) فأن كانت محور الاحداث تتمثل في تلك الشخصيات الرئيسة ونعني (فريدة وفيكتوريا وشلومو) فالروايات تقدم ابعاداً متنوعة ومتعددة في اعادة كتابة تاريخ الطائفة ولابد ان يتم ذلك عبر المتخيل الروائي الذي يسمح بتضمين كل الابعاد في عناصره الحكائية.

وتأسيساً على ماسبق يمكننا القول ان معالجة الروائيين لمحور بناء الاسم جاء معالجة خاصة طغى فيها البعد الديني في اختيار الاسماء وتلك مسألة طبيعية كما اسلفنا بسبب من الادبيات المتعلقة بتأكيد الانتماء الديني عندهم وتعميقه، فهي محاولة تأكيد الوجود للشخصيات ومن خلفها (ذوات ابناء الطائفة) لتكون – على نحو ما – رد فعل على ما تعرضوا اليه من محاولة محوهم بوصفهم آخر مغايراً، كما ان توظيفهم تسميات شعبية يؤكد عمق انتمائهم الثقافي للعراق وتبقى مسألة تفرد بعض الروايات ببعض التسميات راجعة الى كيفية ادراكهم الخطاب الموجه للقارئ العربي ولاسيما بعد اطلاعهم وتأثرهم بالروايات العالمية وتأثرهم باساليبها حتى عمدوا الى توظيف بعضها لنقل وجهات النظر في العالم المصور عبر ذلك النص .

اما مؤشرات التصوير فنعني بها الكشف عن الملامح الخارجية والهيأة الجسدية للشخصية وهي (ليست ملامح مجردة قائمة بذاتها، وانما هي مرآة لكشف اغوار "الشخصية" النفسية والفكرية)[1] لذلك فإنها تشمل ايضا استبطان وعي الشخصية ومحاولة معرفة دواخلها للوصول الى تحديد نمطها الفكري وهو مؤشر مهم جداً في تحديد وجهات النظر التي يقدمها الراوي متخفياً خلف شخصياته، ولاسيما حين ترتبط صفات الشخصية (الجسدية والنفسية) واحياناً الاجتماعية بالاسم اذ تكشف حينئذ عن السياق المرجعي الذي احالت اليه فتقدم الفكرة او الرمز الذي تمثله، فلكي تنجح شخصيات الرواية في ان تحيل على مضمون ايديولوجي يتوجب عليها ان تكون (رمزاً لمعنى، او لقيمة او لفكرة)[2]. ويبدو ان اهتمام الراوئي بمؤشرات التصوير يعود الى

---

(1) ثلاثية الراووق، الرؤية والبناء: 105 .

(2) مرايا الرواية، دراسة تطبيقية في الفن الروائي، د. عادل فريجات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000: 66.

محاولة اضفاء بعد واقعي ودلالة تبقى في وعي القارئ[1]، على ان ذلك لايعني اهتمام الروائيين بتلك المؤشرات بدرجة واضحة انما يأتي تقديمها وفقاً للدور الذي ينتظرها من الاحداث وذلك لكي تعلل بعض السلوكيات التي ستنعكس على الدور الذي ستؤديه ومن ثم سيؤثر في الحدث الروائي المركزي. وما تجدر الاشارة اليه ان الروائيين من ابناء الطائفة لم يهتموا كثيراً بالوصف الخارجي للشخصية وانما انصرف اهتمامهم الى التصوير الداخلي (النفسي) لذلك نجدهم يركزون على المحكي النفسي في تناول شخصياتهم الروائية .

ففيما يتعلق بمؤشر التصوير الخارجي فالملاحظة انه قد وظف في التعريف بالشخصيات الثانوية ووصف أفعالها فقط اذ يبدو ان الرواة يحاولون تحديد تلك المؤشرات مع مؤشرات البعد النفسي، وذلك لتوضيح اثرها في الحدث من ذلك ماتقدمه رواية (الخروج من العراق) في وصف شخصية الشماس "مناحيم" خادم الكنيس من صفات خارجية وهيئة ممثلة بالملابس ثم صفاته النفسية الخلقية إذ إن (مناحيم شخص طويل القامة دقيق الجسم هزيل الوجه يضع فوق عينيه نظارات قديمة متهالكة وسميكة جداً، وهو لايستطيع ان يقرأ شيئاً الا اذا قربه من عينيه كثيراً.. لحيته القصيرة البيضاء المهيبة تبعث في النفس اطمئناناً واحتراماً شديدين وطالما حملق الناس فيه في الشارع وهم يعجبون لماذا يقوم شخص ذو وجه ملائكي كمناحيم ببيع التوافه)[2]، ويتضح كيف يضفي الراوي طابع القدسية على شخصيته، وكأنه يقدم صورة لخصوصية رجل الدين اليهودي بوصفه الانسان البسيط الذي يتمتع بقبول اجتماعي كبير واهمية واضحة، من خلال مايعرضه من تساؤل الناس عن بساطة عمله على الرغم من تمتعه بتلك الصفات الجسدية والنفسية. كما ويقدم لطبيعة ملابسه التي ستعكس طيبة قلبه وانصرافه عن الحقد والكراهية بازاء ما يسببه له الاخرون من أذى متخذا من ملبسه وسيلة لاظهار تلك الصورة وفرض ذلك الانطباع، فـ (طالما وجد مناحيم نفسه في حارة من حارات المسلمين فلم يتخلص منها الا بعد ان يلعب الصبيان الكرة بطربوشه ويظل يتوسل اليهم ان يعيدوا له طربوشه المستهلك حتى يمر رجل ذو ضمير فيصرخ بالصبيان ان يتركوا

---

(1) ينظر: بنية الشكل الروائي: 226.

(2) الخروج من العراق: 45 .

مناحيم وشأنه فيعيدون له الطربوش.. في حين يمضي مناحيم الى سبيله وهو لايضمر حتى القليل من الغضب للصبية)[1]، فالراوي يقابل بين اخلاق شخصيته المقدمة (بوصفها ممثلة عن الذات الجماعية) وطيبته وسماحته، بدليل ردة الفعل ازاء التصرفات الصبيانية التي يقابلها في الطريق، وبذلك يقدم لتطابق شكل الشخصية واخلاقها .

ويقدم راوي (بيت في بغداد) الهيئة الخارجية وملامح جارتهم المسيحية (ماري) حين رآها لأول مرة فـ (ماري) كانت تشبه وردة كبيرة وجهها كان مثل وجه امها ولكنه اوسع، جسمها كذلك كان صورة مكبرة لجسم امها في تناسقه وجماله، ساقاها مكشوفتان بيضاوان وجميلتان، شعرها اسود فاحم تتخلله عدة شعرات بيضاء، عيناها سوداوان وواسعتان)[2]، ويبدو انشغال الراوي بتقديم ملامح (ماري) الخارجية التي تكشف عن الجمال الذي تتمتع به ماري فضلا عن الصفات الانثوية وهذا ما اثر في ذاكرة الراوي وبقيت الذاكرة محافظة عليها ولاسيما حين تتحسر على موتها منتحرة لأنها لم يكن ينقصها شيء في نظر الراوي سواء كان ذلك على مستوى الجمال ام الاخلاق فهو يقدم لجمالها تمهيداً لما ينتظرها من حوادث بدءا من خيانة زوجها وانتهاءً بأنتحارها .

ويعمد راوي (ايام العراق) الى التنويع في اوضاع شخصياته الاجتماعية مقارناً بين الشكل والوضع اذ يعمد الى تقديم الصفات الخارجية موصلاً اياها بالبعد الداخلي من ذلك مايقدمه الراوي في وصفه لشخصية شردانة بائعة اللبن/البدوية فيقول (لم تأت لانها بدوية لها عينان لايمكن نسيانهما، ولم تأت الينا لأنها جميلة جداً كما انها لم تأت لأنها حلوة الكلام ذلقة اللسان.. فشردانة كانت امرأة مجاهدة وباسلة، واذا كنت لم اعرف من اين اتت بطولها الفارع وقامتها المصبوبة صباً كالتمثال وجذعها القوي المستقيم، فأنا ايضاً لااعرف من اين اتت بجرأتها في الحديث والاجابة السريعة)[3]، فالراوي يؤشر لبعض صفات المرأة البدوية تلك التي الهبت مخيلته بجمالها وذكائها . كما ونراه يقدم لشخصية المرأة المطلقة التي اقام معها علاقة عابرة فلقد سمع عنها قبل ان يراها وفي احد الايام رأها عند فتحة الباب (المرأة المطلقة بالذات كانت امرأة ضئيلة الجسم

---

(1) م.ن: ن.ص

(2) بيت في بغداد: 188 . وينظر كذلك الصفحات (9،26،31،74،100،107،179،183،192،193).

(3) ايام العراق: 14 – 15 .

متناسقة التقاطيع، شعرها اسود ومرتب بشكل جميل وجهها مدور ابيض وتقاطيعه دقيقة وجميلة اما عيناها فكانتا واسعتين وتملآن حيزاً كبيراً في الوجه.. كانت ترتدي فستاناً داكن اللون قصير الاكمام وذراعاها يبدوان اقل بياضاً من وجهها بكثير..)[1] اذ يعرض الراوي الصفات الخارجية لتلك المرأة التي ستكون احد أسباب اقامته العلاقة الجنسية معها فهي وان مثلت له مشروع اكتشاف للآخر – المرأة ولاسيما انه كان في مرحلة المراهقة، فقد قدمت لبعض سلبيات النظرة الاجتماعية لتلك النساء فالراوي وعبر تعاطفه معها وانجذابه اليها انما يبرر اقامتها لتلك العلاقة، فهي من وجهة نظره جميلة وشابة وقد حكم عليها المجتمع بنظرة دونية بسبب من حالتها الزوجية المهشمة، لذلك نجده يقدم بتبريرات علاقته بها بسبب من شكلها وانجذابه اليها ونظرة المجتمع لها عبر وضعها الاجتماعي.

وفي رواية (نزوله وخيط الشيطان) يعمد الراوي الى الاشارة الى بعض صفات الشخصية الخارجية وملامحها لكي يمهد للقارئ ارتباطها بوظيفتها او وضعها الاجتماعي، من ذلك مايقدمه عن شخصية (جميل ربيع) العازف في احدى الفرق الموسيقية الليلية وعاهته التي يعللها بالقول على لسان الشخصية وهي تستذكر سبب عماها اثر نهرها من احد المارة فيقول: (مسح "الكبلي" سواد العين اليمنى.. نزع نصف سواد العين اليسرى.. ترك فيها "لكة" بيضاء وجرائم ملء الدنيا وجرائم ملء هاتين العينين المظلمتين.. لايبصر في الاحرى العاديون! ويقول لي الكلب ابن الكلب "اعمى مدتشوف؟".. مدتشوف؟.. مدتشوف؟ اعمى؟.. اعمى؟.. اعمى؟..)[2] إذ يقدم الراوي عبر مقابلته بين شخصية الاعمى وبين الناس المبصرين الى تقديم رؤية الواقع فالذات العاجزة عن التغيير ممثلة بشخصية (جميل الشيوعي الاعمى) التي تدرك مأساة الواقع المعيش تستاء من كلمة (العمى) لأنها لاتتطابق مع رؤيته القلبية فالعاديون وان تمتعوا بالرؤية البصرية، فانهم لا يبصرون واقعا تملؤه جرائم الانظمة السياسية التي يقترن ظلامها بظلام مسبب عمى الشخصية فالعاهة عكست جانباً نفسياً وفكرياً في الشخصية جسدت من خلاله احدى سلبيات الواقع .

---

(1) م . ن: 294. وينظر كذلك الصفحات 18،35،50،69،161،166،209،238. ورواية يومان في حزيران الصفحات: 10،13،20،35،40،45،60،134.

(2) نزوله وخيط الشيطان: 17.

فيما يقدم لجمال شخصية (صبرية بنت عبدوش) من وجهة نظر نعيمة مرت المزين، فهو لايعمد الى تقديمها بطريقة مباشرة اذ تتكفل شخصية نعيمة بتقديمها بالقول: (الشعر الفاحم السرساحي المسترسل الى مافوق الردفين.. والطلعة الوضاءة الخمرية.. والقد اللدن المتناسق المرن المطاطي المتمايلة اعضاؤه كالغصن الرطب في هبة الريح . شمس ما ان تبزغ حتى تتهافت انوار كل نجوم الكون.. وطاف كل هذا في ذهن نعيمة فقالت "سبحان رب الخلقج" . عبالك جبة مال سوك الصراي..)[1] فالراوي يقدم صورة لأنموذج المرأة الجميلة التي يهملها زوجها، سعياً وراء عمله فهو يمنحها عذراً في التذمر والخروج من البيت بل وحتى ايهام الاخرين بقبولها اعجابهم بها والتصريح به، لتشكل محور حياة شخصية اخرى هي شخصية (سلمان حشوة)، الذي ستكون صبرية هاجسه في الصحو والنوم، كما ان ذلك الجمال يكون احد أسباب غيرة نساء النزل منها فيعمدن الى ايذائها معنوياً والاهم من ذلك كله ان جمالها كان السبب الرئيس في زواجها من افرايم الذي رفضه ابوها فأضطرت الى التمرد على قواعد ابيها وتزوجته، فالراوي وعبر اهتمامه بالصفات الخارجية انما يحاول ان يقدم سبب تعقد شبكة العلاقات التي ربطت هذه الشخصية بالشخصيات الاخرى، فالصفة الخارجية جاءت مفسرة لطبيعة الشخصية وطبيعة تعاملات الشخصيات الاخرى معها .

والحال نفسه نجدها في تنويع الصفات والملامح الخارجية في رواية (عورة الملائكة) اذ يقدم الراوي اكرم الخياط عن عاهته والاشارة اليها بكونه اعرجاً وسبب تلك العاهة حين حاول انقاذ الطفل من الدهس، يقدمه عبر مونولوجه مؤنباً نفسه فيه على فشله في كل الامور متخذاً من تلك الحادثة اساساً لفلسفته في الحياة فيقول (ما الفائدة؟ اجل ما الفائدة؟!.. أفلم اعجز عن انقاذ الطفل من بين اقدام وحش آلي يقوده وحش بشري؟!.. لقد مات الطفل وفقدت انا رجلي اليسرى)[2]، اذ يقرن الراوي سبب عاهته بأخلاقه ونزعته الانسانية فتأتي متلازمة مع حالة التذكر كلما نظر فيها الى رجله اليسرى، فكأن الراوي يؤرخ لعطب ذاته جسدياً ونفسياً، وهو ما افصح عنه المحكي الذاتي الذي يقدمه النص والذي بلور من خلاله فلسفته في الحياة.

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 33. وينظر كذلك الصفحات: 37،72،75،83،132،148،210.

(2) عورة الملائكة: 46.

وقد يأتي وصف الشخصية الخارجي ليؤكد وجهة نظر شخصية اخرى فيها ولاسيما مطابقة الشكل الدميم الاخلاق الذميمة، اذ يقدم لشكل شخصية رفقة حبيبة لوسيان هيرش ببعديها الخارجي والداخلي بالقول (بولندية قميئة وسوداء شعرها اسود اجعد وعلى طلعتها ترسم النظارات مسحة دميمة.. فتاة شيطانية ترد على الحب بوسمة نار وتظن انها انسانة كسائر الناس..كسائر الناس)[1]. فيبدو رفض الراوي تلك الشخصية واضحاً فهو لايقدم قبح الشكل الخارجي بل ويكثف من وصفه حين يعمد الى تقديم ساديتها وينتقص من قيمتها حين يخرجها من سماتها البشرية. كما انه في الوقت نفسه يقدم ضمنياً لشخصية لوسيان النفسية بمرضها المازوخي حين يقبل بل ويتوسل بتلك الدميمة لتقبله حبيباً. انه تصوير لعلاقة مرضية لايمكنها ان تتكافئ وهو بالتالي ما رسخته الرواية حين افترقا اخيراً بسبب من خلافاتهما حول اسلوب تربية الاطفال الذين لم يأتوا بعد!.

وتعرض رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) البعد الخارجي لشخصياتها في نماذج عديدة، منها تقديم صفات استير وأسباب وقوع شلومو في حبها، اذ يقارن بين جمالها (وهي مؤشر خارجي) وبين صفات شلومو الداخلية ومحاولة ايهام نفسه بأن ذلك لم يكن حباً فيقول عندما عاد من احدى جولاته التجارية بصحبة اباها: (هذه الحمامة الجميلة ياالهي! أتراها جاءت تستقبل اباها ام تستقبلني؟ لاتنفك هي تمطرني بسهام عينيها الدعجاوين؟ اجل طرفت عيناه.. قوة جبارة كانت تسرق اهتماماته وتدير برأسه نحو الصبية الحسناء العابثة.. سيقولون "قد خان شلومو الاخلاص والعشرة، واشرك في حب اسمر العملاق صبية رعناء.." "ربي أهو الحب؟!" منعه حياؤه وانفته من الاعتراف بهذا، فهذا يعني الاندفاع والضعف يعني الخيانة هو شلومو كتاني من يشير الناس الى رجحانة عقله ورزانته ورجولته المبكرة وصلابته)[2]، اذ يشكل محور الجمال نقطة الارتكاز في زواج شلومو بأستير التي شفع لها جمالها في تحمل صفة الرعونة التي لازمتها وجعلته يتخلى عن رجاحة عقله، ولاسيما حين اعترف لنفسه بحبها فقد كان يثيره صوتها وجمالها وصغرها فتسيطر على مخيلته حتى تقرر زوجته الاولى خطبتها له والراوي في كل ذلك

---

(1) م . ن: 75. وينظر كذلك الصفحات: 31،32،54،59،107،112،118،165،208،251.

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 89 – 90 .

انما يقدم لشكل استير وملامحها الجميلة وتفاهة عقلها مقارنة برجاحة عقل شلومو ورزانته، فهو -أي الراوي- يستعين ببعد الشخصية الخارجي – وهي احدى الشخصيات الثانوية – ليقدم اهم الابعاد الداخلية للشخصية الرئيسة والتي جاءت صفة مميزة لها.

وعلى الرغم من عناية رواية (فوة يادم) بالابعاد الداخلية للشخصيات فقد اشرت بعض الابعاد الخارجية لبعضٍ منها اذ يشبه صوت باباليوي بـ (الصوت العقروقي)[1]، كما يشبه ملامح معلم يعكوب، الرجل الذي ذهب اليه حجي حمزة بـ (الاعور الاحمر الوضية)[2]، كما يصف قوام ريجينا في بداية زواجها من باباليوي حين يتذكر كيف (كانت رفيعة كحبل وصغيرة كالنملة)[3].

ويبدو ان رواية (فيكتوريا) تركز كثيراً على جمال اشكال النساء، ولاسيما ذوات الاخلاق السلبية، فكل من (عزيزة) و (فلورا) و (نونة نونو) و (نعيمة) كُن جميلات فلقد كانت عزيزة (حسناء الحوش)[4] زوجة يهودا التي يشتبه بأقامتها علاقة غير شرعية مع حميها (عزوري)، في حين يعرض الراوي جمال (نونة نونو)، التي تقيم علاقة السفاح مع والدها من وجهة نظر فيكتوريا، ومريم وتويا التي (كان بها جمال لم يعتدن عليه وكأنه جمال الكواكب والطيور.. لم يغفلن النظر حتى الى خفيها المطعمين بأحجار كريمة وثوبها الذي يداعب جسمها الرشيق والى خصلات شعرها المتهدلة على كتفيها الرقيقتين وارهفن اذانهن لسماع نبرات صوتها العذب)[5]، فالراوي يقرن جمال شخصية (نونة نونو) بوضعها المادي اذ تضيف ملابسها وطريقة تصفيف شعرها جمالا لجمالها، وكأن الراوي يحاول تبرير اقامة والدها علاقة معها، فبسبب من جمالها ورقتها وعذوبة صوتها وطبيعة ملبسها تشكل الشخصية مركز جذبٍ، فيعمد الاب الى اقامة تلك العلاقة المحرمة معها.

---

(1) فوة يادم: 5.

(2) م . ن: 103.

(3) م . ن: 14.

(4) فيكتوريا: 10.

(5) م . ن: 47 . وينظر كذلك الصفحات 43،53،177،206،304،325.

ولما كان عالم رواية (فريدة) محدوداً جداً بشخصياته فلقد جاءت الملامح الخارجية غير ذات اهمية ماعدا بعض صفات (فريدة) وبعض المومسات اللواتي عرفهن (سليم)، وان كانت لغة الوصف للجسد اباحية مع المومسات، الا ان الوصف الخارجي لشخصية فريدة قد سُجل في موضعين الاول من وجهة نظر سليم في جسدها، والآخر حين زارها شقيق سليم عندما كان الاخير في السجن، فلقد (بدت له اجمل من صورها بكثير، كانت تجمع بين آلق الشباب وآلق الشهرة)[1]، واذا كان ناجي شقيق سليم يقيمها من الشكل الخارجي فلقد وصف سليم جسدها فهو (جسد ضئيل هش لم ينتبه قبل الآن الى سمرته الشديدة لكنها مسلمة)[2]. ويبدو ان الراوي ومن خلال وصفه لجسد (فريدة) تلك التي يرغب فيها الكثيرون في حين كان سليم الوحيد الذي تلبي رغبته، جاء معبراً ليقدم صورة المرأة المسلمة وجمالها فهي في ذهنه ترتبط باللون الاسمر كأنها اشارة للبيئة الصحراوية التي تنحدر منها - بحسب ما يراه - ومن ثم ينسحب الكلام على المسلمين في العراق.

اما مؤشرات التصوير الداخلية والتي تعني الكشف عن المستوى الفكري للشخصية او وضعها النفسي وتصنيفها فيما لو كانت سلبية ام ايجابية وفق ثنائيات متعددة تطرحها النصوص الروائية، ويمثل كل بُعد فيها قيمة او رمزاً يعكس صفات الشخصية يميزها من الشخصيات الاخرى، وربما تكمن في هذا البعد اهم مرتكزات عرض وجهات النظر ولاسيما المتقاطعة منها، فقد يعمد الراوي الى توظيف الاحلام للكشف عن طريقة تفكير الشخصية ومعرفة بواطنها وماتخطط له او ماتتخوف منه، من ذلك مايقدمه الراوي المؤطر في رواية (نزوله وخيط الشيطان) حين يعرض الابعاد الداخلية لشخصيات الرواية في فصلٍ كاملٍ عن احلامها مقابلاً بين المستويات الفكرية للشخصيات وتحديد هدفها، فيسرد في ذلك الفصل مثلاً الحلم الذي شاهدته فرحة غاوي، التي تحدد موقفها من يعقوب الذي رفض الزواج بابنتها، فلقد حلمت (بعقرب اسود يدب بين سريرين سريرها وسرير سعيدة ابنتها، وسعيدة غاطة في النوم كحجارة.. وهي منتبهة قاعدة تتربص بالعقرب، يأتيها العقرب من قرب سرير سعيدة، رافع الذيل.. وهي رافعة

---

(1) فريدة: 75 .

(2) م . ن: 112. وينظر كذلك الصفحات: 154،118،36،26،12،11. وكذلك ينظر رواية وداعاً بابل الصفحات: 153،141،139،91،73.

"اليمني" مستاءة غاضبة من فعلة يعقوب ابن عمام، يترك يعقوب ابن عمام سرير سعيدة ويقصدها هي يقصدها مع سمه، العقرب الاصفر!.. يقترب منها شوكته منتصبة مرفوعة متهيئة متحفزة كي تبصق في وجهها الزعاف القاتل، يعقوب ابن عمام يولي سعيدة ظهره.. يأتيها هي باللسعة القاتلة)[1] والحلم هنا – وبحسب فرويد- يأتي بديلاً عن المضمون العاطفي والفكري للشخصيات[2]، اذ يفصح مضمون الحلم عن اهداف الام (فرحة غاوي) او ما تسعى الى تحقيقه، وبعد فشلها تقدم تصورها لشكل يعقوب الذي رفض زواجه بأبنتها، اذ يشكل ذلك الرفض الغطاء المنطقي والمبرر الوحيد لزواجها بكريم عبد الوهاب / المسلم الذي تشمدت (تركت دينها) سعدية لأجله مما جلب للام العار في بيت النزل، فالضربة جاءتها من ابنتها عبر ذلك الزواج فيما نرى الراوي يقدم لطريقة تفكير يعكوب واهتمامه بعمله ومحيط ذلك العمل لاغير، فليس الزواج من اولوياته لذلك يقدم الراوي لتفكيره بما يستحق من الارباح، فيما لو تعاون معه التاجر الايراني (خوشي)، اذ (تطفل "خوشي آفا" الايراني على نوم يعكوب ابن عمام، واندس في احلامه، جاءه في شرواله منقش ومزركش، وعلى رأسه "الكلاو" كان يحمل "هشله" من شئ مجهول تخفيه "كونية" منتفخة البطن، قال يعكوب لخوشي..

- ها عجمي ؟! جبته البابيج مل ايران ؟! ..

انزل خوشي "الكونية" عن كاهله ..

فـ"كمز" يعقوب ابن عمام من صدره وكأنه نزع من فرط الفرحة "تبلينه" الجلد، رقص ودق اصباعتين..)[3]، فالراوي يقدم مقابلة بين استياء فرحة غاوي في الحلم وسرور يعكوب وفرحه بتجارته التي تشغل كل تفكيره.

وتعكس الاحلام حالة القلق التي قد تعانيها الشخصية بسبب من فقدانها الاحساس بالامان بتأثيرات العالم الخارجي فجعلتها تضطرب وتعيش حالة من الخوف، لتكون صفة الخوف اهم مؤشرات بعدها الداخلي والذي سيوجه نظرتها للعالم والمحيط

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 106.

(2) ينظر: الحلم وتأويله، سيغموند فرويد، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1980: 15

(3) نزوله وخيط الشيطان: 107 .

ينظر كذلك ماتفصح عنه الاحلام مع بقية الشخصيات في تصوير بعدها الداخلي الصفحات: 105 – 109.

وهو ماصورته شخصية الراوي في رواية (الخروج من العراق)، فبسبب من تلك الحالة اخذ (الرعب يسيطر على النفوس، وعندما يخفف قبضته فقد كان الفضول والقلق والخوف البدائي تسيطر على النفوس.. ربما كنت اعيش في ليل الحلم فأظن انه ليل الخوف، وربما كنت اعيش في ظلام الخوف فأظن انني اعيش حلماً مظلماً، وفي كل مرة كان الحلم يعاودني كنت اقول لنفسي ان هذا هو اللون الخاص للخوف ولعل هذا هو السبب في انني لااتذكر صفة من صفات الناس المزدحمين في ذلك الحلم، الا وانا اراهم جميعاً في الخوف العميق الغامق جداً)[1] اذ يحدد الحلم عبر حالة اللاوعي (الخوف)، بوصفه صفة ملازمة للشخصية في احساسها وعلاقتها بالمحيط كما يكشف ذلك الحلم عن طبيعة الاشخاص المسببين لذلك الخوف المجهول، فمضمون الحلم يشير الى حالة الفوضى والاضطراب والخوف من المستقبل القادم الذي ينتظر الشخصية ممثلة للطائفة.

وتأتي لغة الشخصية وملفوظها (مستوى التعبير) ليشكل احدى وسائل التصوير الداخلي فقد تكشف لغة الشخصية في الغالب عن مستواها الفكري الذي يخضع لثنائية القيم السلبية والايجابية، فيأخذ البعد الاخلاقي صفته انطلاقاً من تلك الثنائية فالرواة لايعمدون الى تقديم المستوى الفكري للشخصية بطريقة مباشرة، انما يعمدون الى الافادة من ملفوظها في توجيه القارئ الى طريقة تفكيرها وحتى مستواها الطبقي والاجتماعي عبر تلك اللغة، ولاسيما في توظيف اللهجة المحلية التي (من شأنها ان تكشف عن هوية متكلمها ومستواه الطبقي ومستواه الثقافي)[2]، ففي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) يجعل الراوي من لغة شخصية (رضا) الاباحية في وصف جسد فاطمة وهي تستحم مؤشراً لكشف احساسه بحبها وتعلقه بها فلقد عكست تلك اللغة عن تعلقه الجنسي بوصف المرأة جسداً لاغير، وذلك حينما يمجد ذلك الجسد بل ويقدسه فـ (فاطمة عارية كما خلقها الشيطان او الرحمن! سبحان من سواك شيطاناً كان او رحماناً بل هو بالتأكيد الشيطان فالرحمن لايخلق غواية فاتنة قتالة، واقفة منتصبة تغتسل داخل طست، الشعر الفاحم.. الرقبة اسطوانة عاجية لدنة هشة.. عنق غزال بلون حمامة بيضاء يحركها

(1) الخروج من العراق: 582 — 583 .

(2) حركة السرد الروائي ومناخاته: 146.

نابض.. اني اكاد اصرخ! يداي تكمان فمي، اريد ان انطلق اليك كرصاصة لأضمك.. الماء يقطر من هذا الجسد المعبود، كل عضو فيك مكتمل طاهر ويقطر ماءً حلاه جسدك بالشهد، هذا جسمك لايهب الماء غير قدسية وطهارة فلماذا تغتسلين؟! .. هاتيه لأكرعه مع خمرة بدنك بل وزيديه ... ليكون فيه شفائي من كل ادواء الدنيا)[1]، فهذا الانجذاب الشبقي هو مايميز شخصية (رضا) حتى يقرر الافصاح بحبه لفاطمة ومحاولة تملكها بدليل انه يعترض على ملكية اخيه لجسد زوجته فاطمة وهو محروم منها، وعلى الرغم من ان فاطمة هي الفاكهة المحرمة على شقيق الزوج الا انها جاءت لتفصح عن ذلك الجانب في شخصية (رضا) اذ يدفع هذا الجانب الغريزي نزوته لمسار منحط، وعلى هذا يكون ذلك السلوك نقيضاً للسلوك السوي حين تحاول الشهوة افراغ شحناتها القاتلة عبر تلك السلوكيات غير السوية[2] فتصنف شخصية (رضا) بصفة سلبية .

وتتجلى الصفة السلبية لقيم الاخلاق الذي تحمله الشخصية في رواية (عورة الملائكة) في تصنيف نساء المحيط الغربي بالشبقية وتجسدها في علاقاتهن غير المشروعة مقابلاً لأخلاق الراوي السامية من ذلك ما يقدمه في وصف شخصية زيفا (اللعنة المتحركة المجنونة الغلمة مفترسة الرجال ومغتصبة عفة الشعراء)[3] فعبر اخلاق الشخصيات التي يصنفها في مرتبة دُنيا في سلم القيم يقدم لصفاته، اذ يفصح ذلك التصنيف المقابلة بين مرض الشخصيات النفسي (ولاسيما النسوية منها) ونفسية الراوي في ظل ذلك المحيط وطبيعة اخلاقه السامية .

كما وتعمد رواية (فريدة) الى تأكيد اقتران الشخصيات الرئيسة بأخلاق سلبية اذ تأتي شخصية (فريدة) بوصفها عشيقة لرجلين في الآن نفسه وتقيم معهما علاقة غير مشروعة فأقترنت بجواد لأن (جسدها لم يعد كافياً للتعبير عن خضوعها للرغبة)[4]،

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 202، 207.

(2) ينظر: الجنسانية، جوزف بريستو، تر: عدنان حسين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007: 210.

وينظر كذلك ملفوظات الشخصيات في رواية (نزوله وخيط الشيطان) والتي تحيل على صفات رومانسية ومادية ودينية وعبثية، ينظر: مبحث رواية الاصوات .

(3) عورة الملائكة: 31 .

(4) فريدة: 122.

ووجودها معه – من وجهة نظرها – (دليل على عدم كفاية الجسد وعلى سعادة التحرر من الجسد)[1] اذ تحاول الشخصية ان تبرز أسباب تدني اخلاقها فلقد (كفت منذ مدة عن الخجل او الاحساس بالعار لم يعد لها شرف تخشى عليه، فشرفها فقدته منذ استجابت لنظرات سليم الملتهبة)[2]، فشراكة الجسد تأتي في اسفل سلم القيم، إذ تدينها مجتمعاتنا الشرقية وعلى وجه العموم تقدم فريدة على انها شخصية سلبية بكل المعايير منذ هروبها من بيت عمتها وفقدها عذريتها مع سليم ومن ثم علاقتها غير الشرعية مع جواد هاشم / المسلم، وما يهمنا في ذلك هو الكشف عن الجانب الشبقي في شخصية (فريدة) والذي جعلنا نصفها بالشخصية السلبية الذي افصحت عنه وجهة نظرها بطبيعة علاقتها بجواد.

وتتحدد صفات شخصية الراوي في رواية (وداعاً بابل) بوصفه انساناً مثقفاً ومتعلماً عبر حواره مع الاستاذ الفرنسي المراقب في الامتحانات المركزية والذي كان مستقدماً من قبل المدارس الاسرائيلية في العراق في امتحانات اللغة الفرنسية، اذ نكتشف ثقافة الراوي عبر حواره مع الاستاذ وسؤاله فيما لو كان يعرف بودلير، وفي ذلك إشارة ضمنية الى ثقافة الراوي ومطالعاته فيقول: (بدا لي ان الممتحن لم ينتبه الى قصيدة اراغون، لاشك انه لم يسمع حتى بوجود مواطن له يحمل هذا الاسم، والا لأعجب بتكريمي لأحد منشدي فرنسا الحرة التي ينتمي اليها. قلبت صفحة كُراسي واشهرت في وجهه القصيدة بزهو لايخلو من تردد وتوهج في الوقت نفسه)[3]، كما ان الراوي يعرض للمستوى الفكري اللغوي بالاشارة ضمنياً الى معرفة الشخصية / الراوي باللغة الفرنسية وهو ما مكنه من مطالعة الاصدارات الادبية باللغة الفرنسية وفي كل ذلك اشارة الى المستوى الفكري الثقافي العالي الذي تتمتع به الشخصية وهو ما ينسحب ليشمل ذوات الطائفة التي يراها الراوي متميزة في كل شئ – بحسب ما ارادت الرواية قوله – .

وتأتي اللازمة الادبية او الوصفية بوصفها (حافز متميز بكثرة في النص وبملازمته لشخصية من الشخصيات او حالة من الحالات وبارتباطه بدور محدد)[4]، لتمثل احد

---

(1) م.ن: 137 .

(2) م.ن: 137.

(3) وداعاً بابل: 118.

(4) معجم مصطلحات نقد الرواية: 139 .

جوانب كشف البعد الفكري عن الشخصية، ولاسيما حين تتكون اثر مرور الشخصية بحادثة معينة، فتعمد الى تكثيف الصفة النفسية وتعميقها ولاسيما حين تقترن بحالة القلق او تأكيد فكرة معينة فثمة حركات لاارادية تكشف عن حالة معينة في الشخصية او صفة محددة، من ذلك الحركات التي يقوم بها (حجي حمزة العاقول) في رواية (فوة يادم) اثر مروره بالتجربة الغيبية فحركة اعوجاج اصابعه انما تفسر قلقه وشروده الذهني واضطرابه واحساسه بجنون العالم وهو يبحث عن سفاني فلقد كان (حديث اصابعه الصامت حين "يعملا هيكذ ويغد يعفجا هالشكل" يشهد على ان مصيبة حمزة غير قابلة لعزاء يوم الجمعة بعد الظهر..)[1]، إذ يشير الراوي الى تلك الحركة مقترنة بالشخصية مما يكشف عن حالة نفسية مضطربة فهو لم يشير الى ذلك الاضطراب النفسي مباشرة بل عمد الى تحقيقه عن طريق تلك الحركات التي تقترن بموقف نفسي .

وفي رواية (نزوله وخيط الشيطان) تقترن شخصية (نعيمة مرت المزين) بلازمة كلامية تفصح عن طيبة قلبها وحبها مساعدة الاخرين، اذ تستجيب لكل بادرة أو تكليف بتعبير (شكو بيها) الذي ينطوي على تسويغ للقيام بفعل لا موانع من القيام به، ويؤكد الراوي تلك السمة في شخصية نعيمة التي اقترنت بتلك الجملة فـ ("اي شكو بيها !".. كلمتها المفضلة السحرية تأخذها عنها فرحة غاوي لتهون الاشياء.. لتيسر الامر)[2]، فينطلق تفكير الشخصية من ذلك الاساس إذ تصرح بوجهة نظرها في تقديم المساعدة فتقول معللة سلوكياتها مع الاخرين (شكو بيها؟.. شيكسب البني ادم من هالدنيا هاي هية، سوي زينات وذبي بالشط، هية الدنيا على أيش واكفة؟.. قابل مثل ميكولون على راس ثور، لا والله بس عالزينات)[3]. فالراوي وعبر تلك اللازمة انما يحاول ان يقدم عبر شخصيته أنموذجاً لقيمة أنسانية عليا، اذ يقدم عبرها صورة الآخر الذي يحمل تلك القيمة وكأنه يحاول تقديم الآخر/ المسلم بهذه الطيبة وبهذا يخالف أنموذجا (نعيم قطان) و (اسحاق بار- موشيه).

---

(1) فوة يادم: 12. وينظر كذلك تكرار اللازمة في الصفحات 56،17،15، وتأتي اللازمة ايضاً مع شخصية باباليوي: 56،19،11،7 وشخصية حزقيال: 160،153،120،82.

(2) نزوله وخيط الشيطان: 35.

(3) م . ن: 36 . وتتكرر في الصفحات 288،158،156،74،34،33،31. وينظر كذلك لازمة ناجي الجندي في تأكيد صفة النزوع الانساني في الصفحات: 175،142،60.

اما رواية (عورة الملائكة) فقد كشفت لازمة الراوي/اكرم الخياط والمتمثلة بعبارة (لا فائدة) عن عبثية الحياة التي يراها ولاسيما ان اشكالية البطل هنا هي اشكالية وجود وذلك عبر بحثه عن كائنات غير موجودة مادياً، وهي ولاشك كناية عن بحثه لقيمة عليا او سامية يفترض وجودها في البشر، لذلك نجده يردد تلك العبارة حين يتألم لفشله في انقاذ الطفل الذي تسبب ببتر رجله حتى تكون كل حوادث حياته متشابهة لايتأمل فيها شيئا، اذ يقول مقدماً وجهة نظره في عبثية الحادثة التي تنسحب وراءها الحياة والعالم برمته (ما الفائدة؟! اجل ماالفائدة؟!.. أفلم اعجز عن انقاذ الطفل من بين اقدام وحش آلي يقوده وحش بشري؟! لقد مات الطفل وفقدت انا رجلي اليسرى، لافائدة)[1]، فتفصح اللازمة عن حالتي الفشل والالم كصفتين سلبيتين نفسيتين وان كان منطق الذات ينحو نحو النزوع الانساني في محاولة الانقاذ تلك الا انها اطرت عالم الشخصية النفسي، فالذات عاجزة عن التغيير المنشود لذلك تتغلب الرؤية السوداوية على امتداد النص الروائي.

وتأتي تلك اللازمة في رواية (فيكتوريا) مع شخصية والدة فيكتوريا (نجية) التي تصور موتها النفسي في بيت العائلة (الحوش) الف مرة، بمعنى انها لم تذق طعم السعادة فيه بل كانت ايامها كلها تعيسة بعيدة عن معالم الحياة، توضح ذلك لفيكتوريا حين ارادت ابنتها ابعادها عن مكان عمها (يهودا) خوفاً من تسبب الام بموته اذ تجيبها ملخصة حالها في الحوش (ماذا يريد مني، لقد مُت الف مرة بهذا البيت اللعين فهل فكر احدهم ان يقول لي كلمة واحدة طيبة؟!)[2]، فالشخصية تفصح عن استيائها من الطريقة التي تعامل بها في البيت لذلك تقترن تلك اللازمة عند (نجية) كلما حاول احد - ولاسيما (فيكتوريا) - تذكيرها بتصرفاتها غير اللائقة والتي تقربها الى الجنون حين تبحث عن المعتوه (سلمان).

وعلى العموم يمكننا القول ان مؤشرات التصوير الخارجية والداخلية افصحت عن تأرجح القيم التي تمثلها الشخصيات عكست عوالم تخييلية تحاكي واقعاً وتاريخاً، سجل فيه عطب الذات واحساسها باللفظ خارج المنظومة الاجتماعية – التي من المفترض ان

---

(1) عورة الملائكة: 46، اذ تتكرر مرتين في صفحة 48، 67.

(2) فيكتوريا: 56 وتتكرر في صفحة 178.

تنتمي اليها – عطباً في الذاكرة، مما استدعى مقاومة النسيان ذلك الذي تخشاه ذات المؤلف فيعمد الى تقديم تنويعات شخصيات المنظومة الاجتماعية بكل صفاتها الجسدية والفكرية.

البعد الحركي للشخصيات

لأن الشخصية الروائية هي الصانع الرئيس للحدث [1]، فقد ارتبطت حركتها بطبيعة الحدث الذي تصنعه، او تمهد له ارتباطاً مباشراً وعلى ذلك فإن دورها في مجرى الحكي يمثل (حضورها في عالم المادة الحكائية ومدى تواترها فيه انطلاقاً من مبدأ التواتر هذا يمكننا التمييز بين شخصيات رئيسة وهي التي تتوالى على طول النص وتضطلع فيه بدور مركزي، وشخصيات (ثانوية) هي ايضاً تضطلع بدورٍ.. في الحكي ولكنها تختفي (احياناً) مخلية دورها للشخصية (الرئيسة))[2]. وتخضع العملية التراتيبية في تصنيف الشخصيات تبعاً لفعلها او وظيفتها لقناعات الراوي التي تتنوع وتتباين بحسب سعة ادراكه لسمات الواقع، اذ يقدم مايراه مستحقاً التنازل الفني فيما يعلي من شأن نماذج يعتقدها الانسب بتلك المرتبة او الدور[3]، لذلك فإن (الشخصيات تنتمي الى النص انطلاقاً من انتمائها الى النسق الايديولوجي وحضورها في النص هو حضور لمظهر من مظاهر الايديولوجيا)[4]، ومن ذلك المنطلق تشكل الشخصيات الرئيسة او المحور (النائب الفكري او الاجتماعي او السياسي عن منتج النص نفسه)[5]، يمكن تحديد قيمتها الوظائفية والبؤرية، وهي بذلك تقابل الشخصية الثانوية التي احياناً تكون ذواتاً صغيرة امام الشخصية الرئيسة ومركزيتها، ولاسيما حين تطغى الشخصية الرئيسة بكثافة حضورها في النص الروائي[6]. ولما كانت تلك السرود تؤرخ لتجربة فردية تنسحب عليها تجربة الطائفة، كان لابد من أنموذج يختزل تلك التجربة ويعكس فيها واقع الطائفة الاجتماعي والثقافي، لذلك سجلت تايبولوجية تقسيم الشخصيات في نصوصهم

---

(1) ينظر: مضمرات النص والخطاب: 348 .

(2) قال الراوي: 93.

(3) ينظر: الرواية العربية .. النشأة والتحول: 124.

(4) النص السردي نحو سيميائيات للايديولوجيا، سعيد بنكراد، دار الامان، الرباط، ط1، 1986: 98.

(5) مضمرات النص والخطاب: 360.

(6) ينظر: حركة السرد الروائي ومناخاته: 106 .

وفق البعد الحركي تضمين عشرة روايات على تلك الثنائية (الشخصية الرئيسة / الشخصية الثانوية) ذلك ان الاهتمام بالتركيز على الشخصية الرئيسة (المحورية) يأتي كمحاولة لتثبيت صورتهم وتجسيدها في الاذهان بوصفهم ممثلين وحاملين لسمات ابناء الطائفة ثقافياً، يمكن عّد الشخصيات الرئيسة نماذج تذكرية، فلا غرابة ان تأتي السرود مرتبطة بالذاكرة اذ تستعيد الشخصية الرئيسة اهم محطات حياتها لتمثل بذلك قصة المعاناة، ولاسيما حين يعمد الروائيون الى تقديم تلك الشخصيات بوصفها انماطاً ايجابية يعكس انموذج الطائفة، فلا توجد شخصية رئيسة على الاطلاق مثلت جانباً سلبياً متجسد في صورة الشر بل حتى ان شخصية (فريدة) في رواية (فريدة) لم يمنع تصنيفها وفق المعيار الاخلاقي بالسلبية ان تحمل صفات الطيبة والتي اشرنا اليها في مبحث النزوع الانساني بل ان شراكة الجسد لم تشعر بالذنب. وعلى وجه العموم مثلت تلك الشخصيات واقع الطائفة وتاريخها وسيرتها في العراق وذلك حين قدمت اسلوب التعايش ومن ثم قصة الترحيل والفرهود واسقاط الجنسية والمنفى، وكل ذلك تجسد عبر توظيفها لضمير المتكلم عند بوحها ومحاولة كشفها عن ذاتها.

ومن معاينة النصوص – قيد الدراسة – فلقد اعتمدت روايات (شلومو الكردي وانا والزمن) و (عورة الملائكة) و (الرجس) و (فوة يادم) والرباعية العراقية (الخروج من العراق وبيت في بغداد وايام العراق ويومان في حزيران) و (فيكتوريا) و (وداعاً بابل) و (فريدة) وقدمت شخصيات رئيسة شكلت محور الاحداث لـ (تمثل مركز التبئير السردي والتي من خلال حركتها وتطورها ترتسم حركة الاحداث ومصائر هذه الشخصية تقرر المصائر العامة للعوامل المشتركة للبنية التقنية للرواية)[1]، وما يميز تلك الشخصيات الرئيسة -هنا- هو ازدواجية حضورها في الرواية، بوصفها شخصية رئيسة وراوية للاحداث في الوقت نفسه وذلك مايبرر هيمنتها على امتداد النص الروائي[2]، ففي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) تأتي شخصية شلومو لتمثل الشخصية الرئيسة في الرواية بوصفها شخصية تستعيد احداث حياتها لترويها للزمن والراوي المشارك – وان كان الراوي يوظف تقنية الميتاقص في تقديم احداث الاستذكار المروية والاحداث التي عاشتها

(1) الادبية السردية كفعالية تنويرية: 36 .

(2) ينظر: حركة السرد الروائي ومناخاته: 106 .

شخصية الراوي – وفي كل الاحوال يحدد (شلومو) وضعه بأنه الشخصية الرئيسة لأن الاحداث قد وقعت له وهو ادرى بتفاصيل سردها، اذ يقاطع الزمن – بوصفه مشخصاً – والراوي الثاني قائلاً (لا الزمن ولا انت يحق لكما روايتها، فما انتما غير شاهد ومستمع لا اكثر، اما انا فصاحب الحق، فأنا من عاش التجربة والمعاناة لقد عشت اللحظات ومازلت اعيشها، كعشرات وكمئات اللحظات والساعات التي لم تمت ولم تتحول الى مجرد ذكريات تروى)[1]، فالراوي يؤكد مركزيته في السرد ودوره بوصفه المحور الذي تدور حوله الرواية، وما شخصيتا الزمن والراوي الثاني الا شخصيات شاهدة تشترك في السرد الذي توجهه وجهة نظر (شلومو) اذ يحتدم الجدل بين الشخصيتين (الراوي والزمن) في احقية السرد بعد موت شلومو، فينجح الراوي المستمع في اقناع الزمن برواية مشتركة لتلك القصة فيقول:

(– أولا يوجد قيمة، في نظرك لرأي بطل القصة المروية ورؤيته للاحداث ؟!

بدت عن الزمن اشارة موافقة اردفها بقوله :

–هذا صحيح

فقلت :

– تعال اذن نتعاون في سرد الباقي من احداث القصة، انت وانا، وراويها الاول وبطلها شلومو كتاني الكردي)[2] فاستدعاء كل الازمنة والامكنة واحداثهما، لاتتم الا عبر مايقدمه وعي (شلومو) فالاحداث لاترى الا من خلال عينيه فقط، فمن صبلاخ الى بغداد الى رامات غان تأتي الشخصية الرئيسة لتمثل بؤرة الاستقطاب الزماني والمكاني في الرواية، وعلى ذلك الاساس تنسحب كل الشخصيات الرئيسة في بقية النصوص الروائية، ففي (الرباعية العراقية) يقدم الراوي بوصفه الشخصية الرئيسة الاحداث والازمنة والامكنة عبر مايصوره وعيه فهو مركز الجذب في تلك الوحدات، اذ يبدأ في رواية (الخروج من العراق) من لحظة مغادرته العراق في عام 1950 فيؤرخ لخمس سنوات سبقتها اهتم فيها بسرد الاوضاع المتدهورة التي عاش في ظلها ابناء الطائفة ثم يقدم في

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 300.

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 99.

رواية (بيت في بغداد) عالم طفولته ومحيطه، فيما يقدم في رواية (ايام العراق) الاحداث السياسية التي عصفت بالبلاد حقبة الثلاثينات حتى بداية الاربعينات، ليختمها في رواية (يومان في حزيران) بأحداث الفرهود التي تركت بصمتها القوية في وجدان ابناء الطائفة بنموذجهم المتجسد في شخصية الراوي، فاستدعاء تلك الازمنة والامكنة انما مرتبط بذاكرة الراوي الذي يوجهه الى وجهة معينة في كل جزء من الرباعية. وترتبط تلك الاحداث بذاكرته وبوعيه عبر تقنيات التداعي والمونولوج، لذلك نجده يقدم لطبيعة العلاقات الاجتماعية التي بقيت في ذاكرته، فيقول في رواية (بيت في بغداد) بوصفه الشخصية الراوية والرابطة بين الاحداث التي تقدمها سواء كانت متعلقة بالعائلة ام متعلقة بالوضع السياسي، واصفاً ذكرياته عن جامع قمبر علي بوصفه مسجداً للمسلمين وهو صغير (وقفت ذات يوم جمعة وانا ابن سنتين او ثلاث مع والدي عند باب جامع قمبر علي تماماً وقت خروج المصلين من الصلاة)[1]، اذ يؤشر الراوي المرحلة العمرية التي كان عليها آنذاك فيقدم لمحيط العائلة ومراحل الاستكشاف بالنسبة للاخر ويعمد الراوي الى تقديم جوانب من حياته بدءا من الطفولة حين كان بيتهم في منطقة (قمبر علي) ثم تراه يؤشر لنموه الجسدي في رواية (ايام العراق) فيقول: (ذات يوم من ايام الربيع ظهر لي بعد ان كنت في غفلة من الامر، انني كنت ازداد طولاً، اصبحت اشعر انني امتددت الى فوق وانني مستمر في الامتداد، شعرت وكأن جسمي كان يطاول نفسه.. وقلت لنفسي على حين غرة ان مايجري لي هو ماقرأت عنه مرات حول سن البلوغ)[2] ويستمر الراوي في تقديم مراحل حياته العمرية حتى ينتقل الى الشيخوخة في الجزء الرابع حين يقول (تعبت الروح، وها انا انتقل عبر الآف سنوات الضوء، وفي دفعة رهيبة من عالم الصبى الى عالم الشيخوخة، لم اشعر الا بدغدغة من الالم والرضى معاً في اعماق اعماقي)[3]، اذ يفصح كل جزء عن آلية التفكير لدى الراوي وبدايات ادراكه للوضع الخاص والعام حتى يستطيع ان يتوصل الى قناعة بالوضع الذي تعيشه الطائفة اليهودية في رواية (يومان في حزيران)، اذ يختزل الراوي في مخيلته حال الطائفة بعد مشاهدته رجلا بذراع واحدة يتلقى معونة من مدير المدرسة حين كان رفقة ابيه (قلت في نفسي وكأنني اكتشف حالة لم ادركها من

---

(1) بيت في بغداد: 13.

(2) ايام العراق: 234 – 235.

(3) يومان في حزيران: 6.

قبل: هذا هو وجه الطائفة اليهودية كلها، جمود في جمود، جمود يخفي الجراح الملوثة في الاجسام وفي الارواح، جمود لا استطيع ان اقرأ فيه هل هو خوف مما مضى؟ خوف من التكرار؟ خوف من المآسي التي لاتنسى ولاتنتهي؟ خوف من المستقبل المجهول ومايحمله لها من امور)[1]. فالراوي في كل ذلك كان يسرد الاحداث المتعلقة بالطائفة واثارها، لذلك فان كل الشخصيات، بما فيها شخصيات عائلته تكون ثانوية تقدم اضاءات للاحداث لكن الشخصية الرئيسة هي شخصية الراوي بوصفه السارد الاوتوبيوغرافي لتلك السيرة.

وتتجسد الشخصية الرئيسة في رواية (عورة الملائكة) في شخصية الراوي (اكرم الخياط)، اذ تمثل شخصيته اشكالية البحث في الوجود وعن المثالية في عالم غير مثالي، فعبر ازمة البطل التي تتضح صفاته في استذكارته وهو يسافر من "تل ابيب" الى "لندن" ويستدعي في طريق رحلته كل الشخصيات الثانوية التي قدمها الراوي المؤطر عبر مراحل تتفق وطبيعة رحلته، منذ خروجه من بيته حتى لحظة رجوعه من لندن يائساً، وتكمن مشكلة الشخصية الرئيسة في أزمة فكرية فلسفية تجعله يفشل في التأقلم مع محيطه ولاسيما عند محاولته اقامة علاقة مع النساء، فهن لايخرجن في تصوره عن صنفين (صنف بشري خالص على شاكلة زيفا وراوية، والصنف الملائكي الآخر ولا اقول ان هذا الصنف الآخر كان اثيراً محضاً لكنه ابدى علامات واعراضاً، مبالاة يهوديث وتطوع مليسا وعفة ناني)[2]، لذلك فإن سفر شخصية اكرم الخياط هو محور الاحداث التي استدعى محطات في حياة الشخصية الرئيسة حتى ان الشخصيات الثانوية تظهر وتختفي وفق استدعاء ذاكرة الراوي، لذلك نجد توظيفها في اللحظات التي يحتاج الراوي فيها لتأكيد وجهة نظره ومنها لايوجد شيء مطلق، فلا توجد ملائكة في العالم البشري فيخاطب الراوي نفسه عند نزوله سلم الطائرة (...مسكين دكتور عمانوئيل! مسكينة مليسا!.. لوسيان ورفقة، يهوديث، اطروحة دكتوراتك.. مليسا.. ستقضي العمر سعياً وراء سراب يدعى "هو" وبيديها صنعته وبيديه سيضيعهما.. ملائك مفضوحة العورات! اني وحدي ملاك مكشوف العورة مغمور بالعار والخذلان)[3]، وينسحب ذلك الحال على الشخصية

---

(1) يومان في حزيران: 151.

(2) عورة الملائكة: 218.

(3) عورة الملائكة: 318.

الرئيسة في رواية (الرجس) شخصية الراوي وحالة الهلوسة التي وصل اليها، فيقول (نبتت حولي من عدم رؤوس بشرية مفترة الثغور.. كانت معالمها تتغير بأستمرار هذا قريبي يضحك لي ثم يعير ضحكته لشقيقته في طرفة عين، وتذوب طلعتها لتحل بمحلها طلعة العريف كوبي، يتحول كوبي لمحمد.. تتبدل الاوجه)[1]، اذ تمر شخصية الراوي بسلسلة من التعذيب وهو في السجن فيؤدي به الحال الى تلك الهلاوس فبسبب حادثة الاعتقال التي اثرت في نفسية الشخصية الرئيسة وجسدها لما استدعيت تلك الشخصيات، فالراوي يسرد من لحظة الاعتقال حتى خروجه من السجن فاقداً الاحساس بكينونته (انا وحدي.. دمية مطاطية جامدة فارغة الجوف.. لكنها مع ذلك تبكي من غير احساس)[2]، ولما كانت الشخصية تتولى عملية السرد عن تجربتها فلاشك في ان دورها سيكون هو الدور الرئيس، ولاسيما انها تروي تجربتها فما الشخصيات الاخرى الا تنويعات يحاول الراوي من خلالها تقديم بعض صفاته كما يقدم لأسباب وقسوة ظروف الاعتقال والسجن. وكذلك الحال مع بقية الروايات، اذ تجسد الشخصية الرئيسة في رواية (وداعاً بابل) في شخصية الراوي وفي رواية (فريدة) في شخصية فريدة وفي رواية (فيكتوريا) في شخصية فيكتوريا وفي رواية (فوة يادم) في شخصية سفاني، فيما ينعدم ذلك التصنيف في رواية (نزوله وخيط الشيطان) فلا توجد شخصية رئيسة او بطل بل يوجد في النص ما يمكن وصفه بأنه (شبكة من العلاقات المعقدة التي تجعل لكل الشخصيات القدر نفسه من الاهمية)[3].

اما الشخصيات الثانوية فلقد جاءت لتقدم اضاءات تكشف من خلالها بعض صفات الشخصية الرئيسة من ذلك الشخصيات الثانوية في رواية (فوة يادم) وهم (بابا ليوي وحجي حمزة ومتانة سبير وخليف الجايجي)، فمن خلال قلقها النفسي نستطيع ان نعرف مكانة الشخصية (سفاني) عندهم واثرها في توجيه افكارهم اذ يحدد صفة كل شخصية ويبين موضع ضعفها لتستطيع تجاوز محنتها او مشكلتها التي تعانيها اذ ينبه

---

(1) الرجس: 73.

(2) م. ن: 217.

(3) الرواية العربية ممكنات السرد، الجزء الثاني، اعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11-13 ديسمبر / 2004، المجلس الاعلى للثقافة والفنون والابحاث، دولة الكويت، 2009: 192.

اخاه خليف عن خيانة زوجته دوريس[1]، فيحذره من السذاجة التي فيه ثم يشجع (حجي حمزة العاقول) في شراء (الحمارة البيضاء) التي يريدها لحماره وان كان شريكه لايقبل اذ اقترح عليه التحايل في المسألة مشيراً الى ضرورة انهاء حالة التردد التي عاشها (حجي حمزة)[2]، فيما يقدم لصفة متانة سبير ذلك الشاب الذي يعاني سلطة ابيه وجبروته ويرفض تعليمه ويشجعه على مواجهة ابيه فالشخصيات الثانوية وعبر صفاتها المناقضة لصفات الشخصية الرئيسة انما تعمد الى تقديم احدى صفات تلك الشخصية في الجانب الذي يتعلق بها لذلك فأننا في كل النصوص لم نجد الرواة يقدمون كل صفات شخصياتهم الرئيسة بل يعمدون الى التأشير الى احداها والتي ترتبط بصفة نقيضة عند الشخصية الثانوية، كما ان شخصية (سفاني) جاءت لتمثل رمزاً لحقيقة الوجود او ادراك كنه العالم المصور، فتأتي عملية البحث عنها من قبل الشخصيات الثانوية بعد اختفائها – اي شخصية سفاني- سبباً لجعلها الشخصية الرئيسة فهي الحاضرة / الغائبة على امتداد النص الروائي، فلا يقدم الراوي وحدة سردية تتعلق بأحدى الشخصيات الا واقترن السرد بأهمية تلك الشخصية او الاشارة الى تأثيرها، وينسحب ذلك الحال على رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) اذ تمثل كل شخصية جانباً او صفة من صفات (شلومو)، فأسمر زوجته اشارت الى حبه المثالي وتقديسه ذلك الزواج كما انها قدمت لحقبة تاريخية اثرت في حياة الشخصية (شلومو) – ممثلاً للطائفة – ولاسيما حادثة الفرهود[3] فيما تمثل شخصية (استير) الزوجة الثانية الجانب الاناني في حياته ونزوته التي اسفرت عن زواجه بها كما تحيل تلك الشخصية على حقبة تاريخية ايضا هي حقبة الحرب العالمية الثانية، فيما يقدم الراوي لشخصية (مير علي) وعائلته وطبيعة العلاقة التي ربطت (شلومو) به وكشفت عن الصداقة المثالية بينهما رغم اختلاف ديانتيهما، فطبيعة الادوار التي يمنحها الراوي لتلك الشخصيات تتحدد وفق ذاكرة الشخصية الرئيسة (شلومو) لذلك نجد ادوارها محددة في حقبة تاريخية وكأنها وظفت لتمثل نتائج تلك الحقبة السلبية لاغير.

---

(1) ينظر: فوة يادم: 28.

(2) ينظر: م . ن: 46.

(3) ينظر: شلومو الكردي وانا والزمن: 59.

وكنتيجة لعنايتها بتصوير عالم خاوٍ من الانسانية ومجدب يقدم راوي (عورة الملائكة) شخصياته الثانوية التي قدمت لبعض من صفات الراوي في المقابلة بين صفاتها وصفاته، (فمراد الملا) الذي يغير وضعه طبقاً لمصلحته يقدم ثبات الراوي على مبدأه وعدم تغيير اسمه حتى بعد ترحيله الى "اسرائيل" فهي وان كانت اشارة ضمنية لتلك القوانين لكنها تقدم احدى صفات الراوي كما ان مطالبة مليسا اياه بعلاقة جنسية مثلما هي الحال عند الغرب في حالات الغرام كشفت عن مثاليته وابتعاده عن الواقع حين حلم بعلاقة نظيفة كما لو كانت تقام مع الملائكة لاتدنسها شائبة، والحال نفسها نجدها مع شخصية دبورا وزيفا وميشل وراوية الحلو، اذ يقدمن الجانب الشبقي كصفة مميزة لهن تقابل صفة المثالية والتسامي عند الراوي، والشخصيات الثانوية في كل ذلك يخضع ظهورها لحاجة الراوي/الشخصية الرئيسة، الذي يستدعيها في حالات تفصح عن نفسيته المتعبة والمأزومة فدورها اذن يقترن بحاجة الراوي اذ تشغل مساحة نصية تحددها الشخصية الرئيسة لذلك نجدها تظهر وتختفي بحسب استدعاءات ذاكرة الشخصية الرئيسة / الراوي.

وتتشابه الشخصيات الثانوية في رواية (الرجس) مع الشخصيات الثانوية في رواية (عورة الملائكة) اذ تتحدد مساحتها النصية وفقاً لما تمليه ذاكرة الراوي/الشخصية الرئيسة السجين الذي تستدعي ذاكرته تلك الشخصيات فتقدم بطريقة التضاد وصفاته فيقابل بين صفة الغدر لقريبه واخته والتي هي معشوقة الراوي، وبين صفة الاخير في تقابل صفة العدل الانساني في شخصية (محمد/المسلم) المنظف الذي يجد مساحة من الحوار مع الراوي لاشتراكهما في العجز عن تغيير واقع ظالم وفاسد، اذ يمثل الراوي النموذج الانساني المستضعف في طيبته الذي يكبل بقيود تفرض عليه ولاتأتي تلك القيود الا بتمثيلها برموز تحمل قيماً سلبية تمثلها الشخصيات الثانوية التي تعمل على تمزيق ذلك النموذج، فدور كل شخصية يرتبط بأحدى مراحل الاعتقال والسجن تقدم اضاءاتها على صعيد مقاومة الراوي وعلى صعيد القيم التي تجسدها لذلك فأنها كسابقاتها من الشخصيات الثانوية تظهر وتختفي ويرتبط ظهورها بذاكرة الراوي وطبيعة الموقف الذي يحدد مساحتها فيه لذلك فأن علاقة الشخصيات بالبطل/الراوي – كما يجدها د. شكري عزيز ماضي – هي علاقة انفصال ففي (ظل المناخ المهيمن ينتفي التفاعل المباشر او غير المباشر او التأثير والتأثر، ويتحول الزمان والمكان الى قوى ضاغطة على تكوين

الشخصيات، ومع تفتت الذوات الانسانية وعجزها تتحول العلاقة من علاقة تفاعل او صراع الى علاقة افتراس/استسلام)[1].

وينسحب ذلك الحال على بقية الروايات فراوي (الرباعية العراقية) يقدم اعداداً لايمكن حصرها في رباعيته واغلبها تظهر في فصل واحد وتختفي عدا محيطه الاسري وبعض الشخصيات التي ارتبطت بحادث معين فاحتلت فصلين او اكثر كما وان تلك الشخصيات تشير الى حقبة معينة اراد الراوي من خلال التركيز على تلك الشخصية الثانوية الاشارة الى احداثها – اي احداث الحقبة – منها شخصية شمعون افندي في المورية[2] وشخصية معلم الرياضة الاستاذ عبد الستار حقبة الاربعينات[3]، ويعمد راوي (وداعاً بابل) الى التقنية ذاتها حين تظهر شخصياته وتختفي طبقاً لدورها المرحلي، وكذلك مانجده في الشخصيات الثانوية التي قدمتها رواية (فيكتوريا) التي كانت محور الاحداث ومركز التبئير السردي فيها فكل مضامين الخطاب التي اراد الراوي تقديمها مرت عبر وعي فيكتوريا الذي صور حال الطائفة في مطلع القرن العشرين وانعكاس العام على الخاص وتحديده عبر استذكارات فيكتوريا التي سردتها لابنها البير، وهو الشخصية الوحيدة الاساس في النصوص الروائية، فلولا وجود البير لما تمت عملية السرد وروت فيكتوريا مراحل حياتها مع زوجها لأبنها، فيما تمثل بقية الشخصيات شخصيات ثانوية يتحدد دورها طبقاً لما مثلته في طبيعة العلاقة بين الزوجين، لذلك نجد المساحة النصية لتلك الشخصيات قليلة فهي تعلل أسباب تردي العلاقة او صلاحها. وتأسيساً على ماسبق يمكننا القول ان معالجتهم لمحور بنية الشخصية قد افصح عن الوعي التام في كيفية توظيف البعد التاريخي والديني، وان كان يقوم على المفارقة فهو اولاً واخيراً تعبير عن المضمون الايديولوجي، ومحاولة تمريره في النصوص الروائية عبر اساليب قد تعمد الى بناء نص مواز او مقابل لوعيهم بالواقع المعيش والمستعاد سردياً، فما تنويعات الانماط الشخصية وخصوصية الاسم البعد الاسمي وبخاصة الديني فيها، الا مقاومة النسيان ولاسيما حين تكون الهوية الدينية في المكان الام مهددة بالانسحاق والتلاشي.

---

(1) انماط الرواية العربية الجديدة: 113.

(2) ينظر: ايام العراق: 210.

(3) ينظر: يومان في العراق: 52.

الفصل الثالث

التداخل النصي

توطئة:

على الرغم من إن التناص ظاهرة حتمية في تكوين أي نص، فإن الاستناد إلى وعي المنتج بأهميتها وقدرته على إدارة التفاعل بين اشتغاله النصي والنصوص السابقة ودرجات المجاورة يدخل في مجال التجريب، بوصفه احد مجالات اشتغال الشعرية الحديثة. فلا يمكن الالمام بعناصر تحليل أي خطاب روائي ما لم يتم التوقف عند أثره، اذ تتكىء تقنية التداخل النصي على حالة مؤكدة: هي كون الروائيين من كبار القراء لذلك لا تخلو نصوصهم من آثار تلك القراءات[1]، لذلك يرى بارت بأن (كل نص هو تناص، والنصوص الأُخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأُخرى إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس الا نسيجاً جديداً من إستشهادات سابقة)[2].

لقد مهدت دراسة الناقد ميخائيل باختين عن شعرية دستويفسكي للالتفات إلى تلك التقنية في معرض حديثه عن رواية الاصوات . وهيأت الطريق امام الباحثة جوليا كرستيفا لأجتراح المصطلح والتنظير له، إذ حاولت الخروج من مأزق البنيوية التي تنظر إلى النص بوصفه عالماً مغلقاً . فاقترحت مفهومين للدراسة هما النص " وانتاجية النص" ودعت إلى (وجود خطاب مفتوح بنيوياً اي مبني على شكل انفتاح او بحث او امكانية تصحيح، كي تجد الانتاجية سبيلاً لرؤية النور)[3]. ومن هنا حددته - اي التناص - بالقول (يتشكل كل نص من قطعة موزائيك من الشواهد ،كل نص هو إمتداد لنص اخر او تحويل عنه)[4] واذا كانت كرستيفا قد نظرت إلى النص كايديولوجيم له وظيفة تناصية يمكن ان تتقاطع فيه عدة نصوص في المجتمع والتأريخ)[5] فلقد طرح لوران جيني تصوره عن

---

(1) ينظر: شعرية الرواية: 156

(2) افاق التناصية: المفهوم والمنظور، مجموعة من المؤلفين، تعريب وتقديم: محمد خيري البقاعي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، الكويت، ط1، 2013: 52

(3) علم النص، جوليا كرستيفن، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991: 49

(4) مفهومات في بنية النص، تر: د. وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996: 87

(5) ينظر: إنتاج النص الروائي (النص – السياق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989 :

التنـاص، بوصـفه مجـالاً لا يمكـن إدراك الـنص الا مـن خلالـه، وذلـك وفـق طبيعـة ارتباطه(بوظيفة الثقافة وذاكرة كل عصر واهتمامات الكتاب الشكلية)، اذ يرى اوجيني ان العمـل الأدبـي يـدخل في علاقـات مـع أنمـاط عليـا تكـون بشـكل متواليـات طويلـة مـن النصوص، وتكون تلك العلاقات اما علاقة تحقق او تحويل او خـرق[1] اذ يخلص من تلك العلاقات إلى ان التناص (تحويل ثقافي وتجديد لفعالية المعنى واخيراً كمرآة للذوات(ذات الكاتـب وذات القـارىء)[2]، فيمـا يقـترب طـرح بـول زمتـور مـن ربـط التنـاص بالمحـددات الداخليـة لحضـور التـأريخ، إذ تسـهم الـذاكرة النصـية والمعرفيـة الواسـعة المترسـبة لـدى الكاتـب في عمليـة تشـكيل الـنص وانتاجـه ومـن ثـم توالـد النصـوص الأدبيـة عـن بعضـها البعض[3] اما جيرار جينيت فلقد نظر إلى التناص انطلاقاً من دخوله مجال المتعاليات النصية بوصفها مجالاً لتعالق النصوص بشكل صريح او ضمني، محدداً اياه بكونه حضور لغـوي (سـواء كـان نسـبياً ام كـاملاً ام ناقصـاً لـنص في نـص اخـر)[4]، وبنـاءً علـى أهميـة الاستحضارات التي يتضمنها نص معين يمكن تحديد قيمة الخطاب بحسب تودوروف . اذ عدَّ الخطاب الذي لا يحيل على خطابات سابقة بأحادي القيمة فيما يكون الخطاب متعدد القيم لو استحضر خطابات أُخرى[5] .

وعلـى ذلـك الأسـاس تعـددت الدراسـات الـتي بحثـت في مفهـوم التناص،بعدَهبنيـة خاصـة تكشـف عـن خصوصـية الـنص ومرجعياتـه وطرائـق توظيـف الايـديولوجيا عـن طريقه،لذلك فلقد تعددت أنواعه ومن تلك الأنواع ما قدمه ميخائيل باختين من أنواع ثلاثه له، وهي[6]

1- التهجين: ويعني به مزج لغتين اجتماعيتين في ملفوظ واحد عبر التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة او باختلاف اجتماعي او بهما معاً.

---

(1) ينظر: انفتاح النص الروائي ،94

(2) انفتاح النص الروائي :94

(3) ينظر: آفاق التناصية :97

(4) مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، تر :عبد الرحمن ايوب ،دار الشؤون الثقافية العامة، دار توبقال للنشر ،بغداد ،1992: 90

(5)ينظر: الشعرية :40

(6)ينظر: أسلوبية الرواية :83

2- الأسلبة: وهو ظهور لغة في الملفوظ مقدمة بصورة آنية بوساطة وعي لغة آنية خفية تعمل بشكل غير مباشر .

3- الحوارات الخالصة: حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكي.

وانطلاقاً من ثنائية الخطاب الشعري واللاشعري وذي المرجعية واللامرجعية الذي يحمل بداخله التناقض والنفي الجدلي[1] تقدم جوليا كرستيفا تقسيماتها لأنواع التناص التي استنبطتها من أنماط التداخل النصي القبلي وحددتها بثلاثة أنواع هي[2] :

1- النفي الكلي: اذ يكون المقطع الدخيل منفياً كلياً ومعنى النص المرجعي مقلوباً .

2- النفي المتوازي: وفيه يبقى المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه .على ان ذلك لا يمنع من ان يمنح اقتباس ..... النص المرجعي معنى جديداً...

3- النفي الجزئي: اذ يكون فيه واحد فقط من النص المرجعي منفياً .

اما جيرار جينيت فلقد إقتصر على نوع واحد للتداخل النصي وهو الحضور اللغوي لنص في نص آخر .اما بول زمتور فلقد استخلص ثلاثة فضاءات للتناص داخل النص التاريخي وهي[3] :

1- فضاء التحويل: اذ يتحدد فيه الخطاب بوصفهموضعاً لتحويل الملفوظات الاتية من نصوص أُخرى.

2- فضاء القراءة: وفيه يتم الفهم والقراءة وفق قانون جديد ينتج عن التقاء خطابين أو عدة خطابات لملفوظ واحد .

3- الفضاء الداخلي: ويبرز فيه الخطاب العلاقات المنعقدة بين الاجزاء الدخيلة المكونة له.

---

(1) ينظر: علم النص :78

(2)ينظر: م.ن :78. 79

(3) ينظر: تداخل النصوص، هانس جورج، روبرشت، تر: الطاهر الشيخاني ورجاء بن سلامة،مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية، تونس ،ع:50، 1988: 51

واذا انتقلنا إلى الممارسة النقدية العربية في التنظير لهذا المفهوم،نجد ان تقسيمات د .سعيد يقطين قد جاءت على ثلاثة أنواع هي[1]:

1- التفاعل النصي الذاتي: وذلك حينما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغوياً وأسلوبياً ونوعياً.

2- التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره سواء كانت هذه النصوص أدبية أم غير أدبية.

3- التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

فيما يقدم د . شجاع العاني تقسيماته للتناص على وفق طبيعة العلاقة بين القارىء والنص بعدَ القارىء منتجاً له، وهي لديه أنواع ثلاثة[2] :

1- التناص الظاهر أو الصريح: وهو الذي يتكون عندما تتداخل نصوص من الموروث الثقافيلجماعة بشرية معينة،كالنصوص الدينية والاساطير المحلية والأمثال والاقوال السائدة في نص أو خطاب المؤلف.

2- التناص المستتر: وفيه يعمد المؤلف إلى تدريب خطابات أو أجزاء من خطابات الآخرين في نصه او خطابه بعد إن يضفي عليها سمات جديدة، ويعتمد التناص هنا على ذاكرة القارىء وثقافته.

3- التناص نصف المستتر: وفيه يقوم المؤلف بالتلميح في خطابه سواء كان التلميح في عنوان النص أم متنه، اذ يقوم المؤلف بنثر بعض العلامات التي ترشد القارىء إلى مرجعيات نصه.

وقريباًمن تقسيمات د .شجاع العاني يقدم د . أحمد الزعبي تقسيماته لأنواع التناص والتي إختزلها في نوعين فقط،هما[1] :

---

(1) ينظر: انفتاح النص الروائي :100

(2) ينظر: قراءات في الأدب والنقد، دراسة، د .شجاع العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،1999: 75وما بعدها

1- التناص المباشر: وهو استحضار الكاتب الاصلي نصاً تاريخياً او دينياً او أدبياً لوظيفة فنية او فكرية منسجمة مع سياق الرواية ويتم ذلك عبر الاستشهاد أو الاقتباس أو التضمين.

2- التناص غير المباشر: هوتناص الافكار أو المقروء الثقافي او الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصاتها بروحها، أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها،اذ يستنتج هذا النوع استنتاجاً ويستبطن عن النص.

وللتناص قوانين يشتغل بها . يقدمها بوصفها آليات معينة تفحص النصوص المتناصة مع نصوص أُخرى، ويحدد قانون اشتغالها . اذ يحدد محمد بنيس تلك الاليات بـ (الاجترار، والامتصاص والحوار)[2] فالاجترار هو ان يتعامل الروائي مع النص الغائب (بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص ابداعاً لانهائياً ...والنتيجة ان (يصبح) النص الغائب إنموذجاً جامداً تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني)[3]، اما الامتصاص فيقصد به تعامل الروائي مع النص (تفاعلاً حركياً تحويلياً لا ينفي الاصل بل يسهم في استمراره جوهراً قابلاً للتجديد ومعنى هذا ان الامتصاص لا يجمد النص الغائب.... إنه يعيد صوغه فحسب على وفق متطلبات تاريخية)[4] وفيما يقصد بالحوار هو نقد النصوص الغائبة ومحاورتها ومن ثم نفيها أو نقضها والتعامل معها بوعي متجدد منظور مبدع)[5] .اما د . محمد مفتاح فلقد قدم صنفين لآليات التناص وهما[6]: .

1- التمطيط: وهو الذي يقسم عبر اشكال مختلفة أهمها الجناس بالقلب والتصحيف والكلمة المحور والشرح والاستعارة والتكرار والشكل الدرامي وايقونية الكتابة.

---

(1) ينظر: التناص نظرياً وتطبيقاً . د .أحمد الزعبي، مكتبة الكتاني للمطبوعات والنشر،اربد،ط1، 1995: 16

(2) نقلا عن: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية، د . محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء،ط1 ،1994: 254

(3) م.ن: 253

(4) م ن: 253

(5) م.ن 253

(6) ينظر: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص د . محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر المركز الثقافي العربي ،بيروت ،الدار البيضاء ط1 :1985 :125 وما بعدها

2- الايجاز: وهو عكس النوع الأول اذ يقوم النص اللاحق بتكثيف قصة أو حدث مشهور واهم اشكاله الاحالة المحضة.

وفي دراستنا للتداخل النصي في نصوص الروائيين من ابناء الطائفة اليهودية في العراق، سنقوم بأعتماد تقسيمات د. أحمد الزعبي في نوعيه المباشر وغير المباشر،اذ سندرسهما في مباحث اربعة وهي على التوالي:-

1. التداخل النصي الديني.
2. التداخل النصي التاريخي.
3. التداخل النصي الأدبي.
4. التداخل النصي الفني.

المبحث الأول

التداخل النصي الديني

يتحقق التداخل النص الديني بشروع الروائي بالإفادة من النص الديني بوصفه احد اهم قنوات انتاجية نصه الجديد . اذ يستطيع الروائي الافادة من تعاليم التوراة (الكتاب الشريف) عندهم والشريعة الشفوية (التلمود) و(القران الكريم) و(الاحاديث النبوية الشريفة)، فقد يعمد الروائي إلى توظيف المفردات الدينية او الافكار العقائدية لما تتمتع به من خصوصية الحضور في ذهن المتلقي ولاسيما الوعي الجماعي[1]، فبسبب من خصوصية الدينعندهم بوصفه ممارسة ثقافية ووجودية معاً . فلقد شكل هذا النوع التناص الديني - أثره الواضح في الخطاب، وحدد بدقة بالغة نسيج ذلك الخطاب عندهم، حتى غدا الوعي الفردي مرآة للوعي الجماعي ليقدم الوعي الاخير ذاته من خلال ذلك الخطاب مستحضراً أزمنة وأمكنة عدة قد تعبرها تلك الذوات إذ (يتعايش داخل النص الديني عدد هائل من الخطابات المكثفة والتي عند خضوعها لاستراتيجيات النص الديني تتحول إلى حزمة معرفية ضاغطة تتحرك باستخدام اللغة والياتها ولكنها تشيد منها تكوينات مادية تدعي حضورها ضمن سياق زماني ومكاني معين)[2]، ولعل ذلك هو اهم ما يدعو الروائيين إلى توظيف النص الديني بوصفه يشكل ثقافة الطائفة،فأي معالجة للتراث الديني هي معالجة لواقع ابناء الطائفة[3]، على وجه الخصوص. وقد يؤدي التنوع الثقافي لبيئة الروائي إلى التأثر بثقافة الآخر المغاير ولاسيما اذا كان ذلك الآخر صاحب السلطة المركزية، فلا عجب أن تسود ثقافته في تلك البيئة، ونعني على وجه التحديد، الآخر المسلم - إذ يكشف نسيج بعض النصوص عن تضمينات واقتباسات وإحالات للموروث الديني الإسلامي، وعلى ذلك الأساس سنعمد إلى دراسة التداخل النصي الديني وفق محورين :-

---

(1) ينظر: التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، مفيد نجم، مجلة الموقف الأدبي، الاتحاد العام للكتاب، دمشق، ع: 319 ،السنة: 200: 53

(2) الحكاية التوراتية :8

(3) ينظر: توظيف التراث في الرواية العربية، محمد رياض وتار ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002: 139

- التداخل النصي مع التوراة: سندرس فيه تضمين واقتباسات النص الجديد، سواء ما تعلق منها بالتوراة أم التلمود أم الفكر الديني لليهود.

- التداخل النصي مع القران الكريم: وسندرس فيه اقتباسات النص الجديد من المتن اللفظي للقرآن الكريم او الاحاديث النبوية الشريفة.

ففيما يتعلق بالتناص التوراتي سجل السمة الأكثر حضوراً في النصوص الروائية، اذ إضطلعت أكثر الاشتغالات النصية بوظيفة بنائية عمقت الفكرة المقدمة، من ذلك ما يقدمه راوي(شلومو الكردي وانا والزمن) في الإشارة إلى علاقة (شلومو الكردي) بـ(يهودا بحر) الذي التقاه في إحدى السفن المتوجهه إلى الهند حين كان شلومو لا يتقن اللغة الهندية وقال له(انت أخي، فكن لي بمثابة هارون لموسى، وكلمهم بلساني)[1] اذ يستعير علاقة الاخوين في النص التوراتي بين النبي موسى واخيه هارون وتكاتفهما في محنة مواجهة فرعون. حينما طلب (الله تعالى) منهم أن يبلغوا (فرعون) بإن يرسل معهما بني إسرائيل ويطلقهم من عبوديته، فالراوي يقابل بين المحنتين ولا سيما حين كان شلومو مقابلاً لموسى لا يجيد لغة هؤلاء القوم مع فارق العيب النطقي عند موسى ... بحسب ما تقدمه التوراة - فالنص الروائي يتقابل مع النص التوراتي، الذي جاء في سفر التكوين، وذلك في قول موسى مخاطباً(الله تعالى) (من فضلك ياربٍ . أرسل واحداً" فغضب الله جداً على موسى وقال له: " عندنا هارون اللاوي أخوك . أنا عارف أنه فصيح . وهو الان في الطريق قادم للقائك، وحين يراك يفرح قلبه" فتخاطبه وتُلقنهُ كلاماً، وانا اكون معك ومعه حين تتكلمان، وأخبركما بما يجب ان تعملاه" فيخاطب الشعب نيابة عنك فيكون كفمٍ لك، وكأنك انت الله تلقنه)[2]

وقد يعمد النص الروائي إلى تأكيد طبيعة العلاقة التي تربط بين الشخصيات فيتكىء على النص الديني ليقترب منه ويؤسس عليه فكرته التي يحاول تأكيدها، من ذلك تشبيه الراوي لطبيعة العلاقة التي ربطت الزوجين (شلومو) وزوجته (أسمر) بطبيعة علاقة يعقوب بزوجته راحيل وظروف زواجهما، اذ يبدأ من إستثارة جمال الحبيبة

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 31

(2)الكتاب الشريف، التوراة والمزامير وصحف الانبياء والانجيل الشريف، حقوق الطبع والنشر محفوظةSharif Bible دار الكتاب الشريف، بيروت، لبنان، 2007. سفر الخروج :4(أصحاح 14. 16

راحيل/ أسمر للمحبوب يعقوب / شلومو، فيقرر الأخير الزواج بها،ففي رواية (شلوموالكردي وانا والزمن) يقدم الراوي بدء العلاقة والإشارة إلى مظاهر الاعجاب في معرض حديثه عن رحلات (شلومو) (هذه الرحلات التجارية إلى موسكفا ! قبل سبعة اعوام، وهو فتي عائد من احداها، حل النصيب قرب العين . في الرابعة عشرة من عمرها . كانت بالشروال الزاهي وجديلتها تضرب كفليها حين تسير، والجرة مليئة بزلال الماء.ورأها لأول مرة هي كانت تعرفه من بعد . الشاب الوسيم الفارع..... والتقت عيناه بعينيها قرب العين. ما أشبه حكايتهما بحكاية يعقوب وراحيل، وفي الحال فر السهم من مقلتها وأصاب قلبه. ولم يضيع وقتاً في السهد . ولم يبدد يوماً على الآهات ..... في اليوم التالي، زار أبوه أباها وقال له " أريد ان تزوج أبنتك أسمر ولدي شلومو!" ولم تمض أسابيع حتى عُقد القران في البيت الكبير)[1] . اذ يحاول الراوي ان يحدد ابعاد تلك العلاقة وظروفها في ظروف مشابهة لعلاقة يعقوب وراحيل وبداية إحساس يعقوب بحبه واعجابه براحيل . فالنص التوراتي يقدم تلك القصة حينما رحل يعقوب إلى بلاد القبائل الشرقية حيث التقى براحيل إبنة خاله لاول مرة.اذ ترد في سفر التكوين تلك القصة بالقول(وصلت راحيل مع غنم أبيها، لأنها كانت راعية" فلما رأى يعقوب راحيل بنت خاله لآبان ومعها غنم خاله" . ذهب ودحرج الحجر من فم البئر وسقى غنم خاله... واما راحيل فكانت جميلة الشكل وحسناء" واحب يعقوب راحيل، فقال لخاله:" اخدُمك سبع سنين ان كنت تزوجني راحيل إبنتك الصُغرى" .... فخدم يعقوب سبع سنين ليأخذ راحيل، لكنها بدت له كأيام قليلة من محبته لها")[2] .

وقد يستدعي النص الروائي النص التوراتي ليقدم من خلاله إدانته لحاضر مشابه، ولا سيما فيما يتعلق بمسألة الظلم والاستخفاف بالارواح . ففي رواية (الرجس) يستدعي النص الروائي حادثة دخول الرجلين السجن مع يوسف وتنفيذ حكم الاعدام باحدهما من قبل فرعون مصر . إذ يدخل مع / البطل رجلين ايضاً ينفذ بهما حكم الاعدام، اذ يقدم الراوي تلك الحادثة حين سمع اصوات تقترب من زنزانته فيقول(وتبينت بعد قليل ان الصوت المرعب حقيقي يبدر من الخارج .كلاب تستغيث على لساني رجلين

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 79 ـ 80

(2) سفر التكوين 30 اصحاح(11 ـ 12)

ورأيتهما والإحساس بالغثيان تصاعد حتى الذروة. وكان عدد من رجال الشرطة يدفعون الرجلين صوب زنزانتي وهما يعويان كالكلاب..... قال أحدهما :

- " غدا سنسلم (للجانب الاخر) والمشنقة في انتظارنا هناك.

- " لماذا؟ "

- "لم نفعل شيئاً .. أقسم اننا أبرياء".

- " من اين انتما؟ "

- " من هناك "

- " لكنكما هنا "

- " ولهذا حكم علينا بالاعدام هناك "

- " فقال احدهما بتوسل

- " بالله عليك لا تدعهم يسلموننا لحبل المشنقة)[1]،فالراوي يقدم سبب قرار اعدام الرجلين كونهما إجتازا الحدود المقررة وهي ليست جريمة بنظره أو نظرهما، فهو بذلك انما يقدم تشابه السياستين سواء في لبنان أو "إسرائيل" فالذي يدفع الثمن في كل الاحوال هم الابرياء الذين لا يعون الحدود الوهمية التي رسمت. اذ نجد الراوي ينسجبدقة ذلك الحدث في نصه الروائي ليشابه النص التوراتي ولاسيما في الحدث الذي ينتظر الرجلين في النص الروائي، اذ يقول مشيراً إلى حالة إعدام الرجلين(رأيت على الجبل الذي احببته فجأة، رجلين مشنوقين. هبطت إلى الوادي إنقض سرب من غربان على جثتين مطروحتين في العراء على الصخور)[2]، فحدث اعدام الرجلين في النص الروائي يشابه حدث الحلم ومصير احد الرجلين في النص التوراتي،اذ يشير النص التوراتي إلى تلك الحادثة بعد ان فسر (يوسف) حلم ساقي الملك(فلما رأى رئيس الخبازين ان يوسف فسر الحلم بما فيه الخير قال ليوسف: " وانا ايضاً حلمت حُلماً،كان على رأسي ثلاثة سلال فيها خبز". والسلُ الاعلى فيه من كل الاصناف التي يعملها

---

(1) الرجس: 49 ـ 50

(2) م.ن: 52

الخباز لفرعون، لكن كانت الطيور تأكلها من السل الذي على رأسي" فقال يوسف:" هذا هو تفسيره: السلال الثلاثة هي ثلاثة ايام" بعد ثلاثة ايام يقطع فرعون رأسك، ويعلقك على خشبة، فتأكل الطيور لحمك)[1]

وقد يأتي النص التوراتي ليؤكد استمرار حدث بعينه وامتداده إلى لحظة الحاضر السردي للشخصية، إذ تتفق بعض النصوص الروائية على الإشارة إلى حدث الخطيئة الأولى هبوط الإنسان من الجنة بعد أكل الثمرة المحرمة، وكأنه الحدث الذي جبلت عليه النفس الإنسانية وبقي ملازماً لها في حياتها الأرضية أيضاً، إذ تقدم رواية (فوة يادم) تلك الحادثة التي يخرجها النص لدلالة السخرية من أفعال الإنسان فيقول حزقيال مستهزئاً باخطاء البشرية منذ الخطيئة الأولى حتى لحظة خلافه مع أبيه الحاخام(أبي المأفون يقول " إن الثمرة المحظورة كانت بالجنة، وإن الأرض هي اللعنة المكتوبة على أدم..... زين يادماغ سز،اذا صُدك الله طرد آدم من الجنة جيف اكل التفاحة، يعني هنايا يكدر ياكل كل شي ... واذا م يصير هنايا ياكل شي، ودياكل مً خلي يطرده مرة اللخ ويوديه للجنة)[2]، اذ يتداخل مع النص التوراتي في الإشارة إلى أسباب الهبوط الأولى، إذ تورد التوراة تلك الحادثة على لسان حواء وهي تجيب على الحية:

(اما ثمر الشجرة التي في وسط الجنة، فقال الله: لا تأكلا منه، ولا تلمساه، والا تموتا[4]... فقالت الحية للمرأة " لن تموتا[5] . فان الله يعرف انه يوم تأكلان منه، تنفتح عيونكما فتصيران مثل الله تعرفان الخير والشر[6]، ونظرت المرأة إلى الشجرة، فرأت ان ثمرها جيد للأكل وشهي للعين...فأخذت منه وأكلت واعطت لزوجها منه ايضاً فأكل معها[7]... قال الله للمرأة :ماذا فعلت؟" أجابت "الحية خدعتني فأكلت" قال لأدم،لأنك سمعت لزوجتك، وأكلت من الشجرة التي نهيتك عنها ملعونة الأرض بسببك، بالمشقة تأكل طول عمرك..)[3]

فالنص الجديد يعمل على محاورة النص القديم ونفيه، كما اننا نجد ـ أي النص الجديد ـ يعمل على قلب النص التوراتي فيما يتعلق بـ(بابا ليوي) على سبيل المثال بالفتاة

---

(1)سفر التكوين:4(اصحاح 16 ـ 19)

(2) فوة يادم: 70

(3) سفر التكوين: 3(اصحاح 2 ـ 18)

الاشورية في الرواية نفسها، ولاسيما حين تؤكد الشخصية النظرة التوراتية للمرأة بوصفها سبباً للخطيئة الأولى والاغواء فعلى الرغم من كونها خلقت من ضلع أدم - بحسب التوراة - إلا انه كان منقاداً لها حين سمع كلامها ووقع في المحظور، اذ يقول بابا ليوي واصفاً علاقته بتلك الفتاة وكيفية وقوعة في الشرك(الضحكة الفضية ضحكة حواء .. خلق الله حواء في يوم أحد .. قبل الدنيا .. قبل أدم .. آدم مخلوق من ضلع حواء .. وانت رجل..)[1] اذ يستدعي النص الروائي النص التوراتي الذي يتحدث عن خلق (الله) حواء فيقول(..."وجعل الله الإنسان ينام نوماً عميقاً، وبينما هو نائم .اخذ ضلعاً من اضلاعه وسد مكانها بلحم"، ثم صنع من هذه الضلع إمرأة واحضرها إلى أدم... فهي اسمها إمرأة لأنها من امرىء اخذت" لهذا السبب يترك الرجل اباه وأمه ويقترن بأمرأته)[2] اذ يعمد الراوي إلى قلب ما يشير اله النص الديني وتأسيس نص مغاير ينفيه إذ تخرج دلالة التناص هنا إلى المحاكاة الساخرة. ويبدو إن حادثة الهبوط والاغواء تأخذ بعداً بنائياً خاصاً في روايات (سمير نقاش). إذ يعمد الراوي إلى استدعائها لتلخص فكرته في تصنيف اصدقائه في عالمه المعيش اولئك الاصدقاء الذين خذلوه ولم يستطع ان يثبت بسببهم إيمانه بوجود الملائكة سواء على صعيد انجازه لأطروحته ام على صعيد افكاره الشخصية بوجود بشر يرتقون لتلك الدرجة.اذ يقول مؤنباً نفسه (كيف يمكن ان استيقظ من نومي كل صباح بدون هدف بعد ان سلبوني ملائكتي وبعد ان سقطت ورقة التوت عن عورة اصحابي الباقين في غمرة ذاك اليوم؟! ...)[3]، اذ نجده يصرح في موضع اخر عن تلك الخطيئة في محاولة تأكيد الفاجعة الإنسانية الأولى والتي جلبت اللعنة لبني البشر حتى أضحت إحدى مسلمات حياته وبوصلته الأولى في طريق رحلته فيقول (وانا بإنسانيتي هذه أجلس على كرسي الاعتراف، مجرد من أقنعتي، ومن ورقة التين الضخمة الملعونة التي من اجلها حرم الإنسان من الجنة، وحقت عليه اللعنة، ها انذا لست ملاكاً يضخمه العجز، مكشوف العورة،لكنني بشر اكشف عن عوراتي وعورات سواي..)[4]

---

(1) فوة يادم: 125

(2) سفر التكوين: 2(اصحاح 25.21

(3) عورة الملائكة: 193

(4) م. ن: 287

فالراوي وعبر استدعائه تداعيات حادثة الخطيئة الأولى، انما يعمد إلى تأكيد فكرة نصه فيستدعي الحادثة لتنهض بوظيفة دلالية في النص المتعالق.

وقد يعمد النص الروائي إلى توظيف البنية الفنية للنص الديني، اذ يختار بعض الروائيين تلك البنية الفنية ليؤسسوا عليها معمار رواياتهم[1]، ففي رواية (نزوله وخيط الشيطان) يوظف الراوي مبدأ المقابلة بين النص التوراتي والنص الروائي في بيان الالتزام الديني لشخصية (سلمان حشوة)ومقدار حبه لـ(صبرية)، اذيقابل بين التعاليم وبين إحساسه بحب تلك المرأة وصراعه كونها متزوجة فيقول مزاوجاً بين النصين:

(" اسمع يا إسرائيل ..اللّه الهنا .. اللّه واحد"

شماع يسرائيل! .. شماع يسرائيل! ..شماع يسرائيل! ..الف مرة شماع يسرائيل !.. في الصحو .. في النوم .. في الموت.. بحياتي.. في كرب وبلاء.. في صبرية!..وصبرية وافرايم، معتصر قلبي وصبرية فيه .مضغوطة بين صلاتي وافرايم..."وتحب اللّه الهك"..

وتحب صبرية!.. "بكل قلبك وبكل نفسك وبكل قواك.."، وتحبني صبرية.. ويحبها افرايم.. وتحب صبرية افرايم!.. وضلاله والتيه!.." وضعوا كلماتي هذه على قلوبكم"

يضع الان افرايم، صبرية في حجره... واقبل اسم اللّه في حاشية الصيصيد.. ويقبلها افرايم.."ولتكن عصائب بين عيونكم... من عينيها ..اخ!..وحين تمشي في الدرب، وحين تنام، وحيث تقوم من نومك.." افكر فيك يا اللّه.. وافكر في صبرية .. في كرب وبلاء.. وبـ "ايرص ابوثينو"[2]ففي النص السابق ثمة أكثر من موضع للتناص يكمن الأول في اخراج النص التوراتي عن سياقه الديني إلى سياق(عاطفي،جنسي)، اذ يرتبط العاطفي بشخصية (سلمان حشوة) فيما يرتبط الجنسي بشخصية (افرايم زوج صبرية) وفي كلا السياقين يتقابل النص التوراتي معهما في المفردة ويختلف معها في الدلالة. اذ يستدعي النص الروائي من النص الديني شهادة التوحيد وأهم وصية وردت في سفر التثنية والتي تنص على الخطاب الموجه من اللّه (اسمع ياشعبي،المولى الهُنا هو اللّه الاحد[5]، فاحب المولى الهك بكل قلبك، وكل نفسك وكل قدرتك[6]. هذه الوصايا التي أوصيك

---

(1) ينظر: توظيف التراث في الرواية العربية: 148

(2) نزولة وخيط الشيطان: 181. 182

بها اليوم.إحفظها في قلبك[7]. حدث بها اولادك وتكلم بها حين تجلس في دارك، وحين تمشي في الطريق، وحين تنام، وحين تقوم[8]. إربطها كعلامة على يدك او كعصبة على جبهتك[9]. إكتبها على قوائم باب دارك،وعلى بوابات مدنك[10]. عندما يدخلكم المولى الهكم إلى الأرض التي حلف لابائكم ابراهيم واسحاق ويعقوب ان يعطيها لكم.)[1]، اذ ينهض النص الجديد بوظيفة بنائية فأيمان شخصية(سلمان حشوة) بفكرة الأرض الموعودة بوصفها خلاصاً من عقدة الخوف والموت التي تطارده بوصفه يهودياً، جعلته يستدعي النص الديني ليطرح من خلاله الهرب إلى تلك "الدولة المتخيلة" كونها تمثل عنده مشروعاً للخلاص، وهنا يكمن الموضع الثاني للتناص.اذ تنفتح لغة الرواية على مفردات عبرية هي (ايرص ابوثينو)التي تعني الأرض الموعودةولا شك انهم يقصدون بها فلسطين.

تنفرد رواية (عورة الملائكة) بتوظيف البنية الفنية للنص الديني في مفتتحاتها النصية للفصول اذ يستدعي كل مفتتح نصي نصاً دينياً، يلخص احداث الفصل الاتي.اذ يرد في المفتتح النصي للفصل الخامس من الرواية على سبيل المثال (فجاءة في حلبة مصارعة التاريخ الماضي أو الاسطورة." لماذا كتبوا هذا"!.. ملاك يصارع يعقوب طوال الليل،لا يتركه قبل ان يطلع نور الفجر،وانقطع"عرق نسا" يعقوب فأصبح اعرج! اكرم الخياط اعرج بيدَ ان ملاكه لم يعتقه بعد ...)[2].فالراوي يشبه حاله بحال يعقوب حين صارع الاله بحسب ـ الميثيولوجية التوراتية. التي يراها الراوي وانتهى الصراع بمنح يعقوب اسماً جديداً،انتهى اليه كل اتباع الديانة اليهودية وهو"يسرائيل" الا ان النص الروائي يفترق عن النص الديني باستمرار صراع الراوي / يعقوب مع ملائكته التي لم توجد بعد. اذ يبقى صراعه مستمراً حتى نهاية الرواية، كما ان الراوي يطرح حالة الشك في الدين او التشكيك بالحدث الديني الذي أسس عليه بناء شخصية بطله.

وقد اتكأ النص الروائي على الحدث التوراتي الذي ورد في سفر التكوين حين أرسل يعقوب أهله إلى الضفة الأخرى للنهر،تصف التوراة ذلك الحدث بالقول(بقي يعقوب وحده،فصارعه رجل هناك حتى مطلع الفجر[25]. ولما رأى الرجل انه لم يغلب يعقوب، ضربه على فخذه، فأنخلع مفصل فخذ يعقوب في مصارعته مع الرجل[26]. فقال له

---

(1) سفر التثنية (7.6 اصحاح (4. 10)

(2) عورة الملائكة: 28

الرجل:" اتركني اذهب فقد طلع الفجر " .فقال له يعقوب "لا اتركك تذهب حتى تباركني"[27] فسأله الرجل " ما اسمك؟" فقال: "يعقوب"[28] فقال الرجل :" لايكون اسمك يعقوب في ما بعد، بل إسرائيل،لأنك جاهدت مع الله والناس وغلبت"[29] فقال يعقوب :" من فضلك قل لي ما اسمك؟" فقال:" لماذا تسأل عن اسمي؟" وباركه هناك.)[1]، ويبدو إن الراوي يحاول استدعاء شخصية يعقوب وحدث المصارعة ليبين من خلالهما نصه،اذ يحاول تعميق فكرة إنسانيته وشفافيته وأسباب إصابته العرج، فبسبب من نزوعه الإنساني تجاة الطفل الذي حاول انقاذه، فقد الراوي ساقه وخسر الحالين موت الطفل وبتر ساق الراوي، وهو عكس الحدث في النص التوراتي اذ ينجح يعقوب في استحصال مباركة يهوه(الله) ومن ثم منحه الاسم الذي أصبح امتداداً للطائفة .

وقد يعمد الراوي إلى تأكيد حالة الحنين للمكان والانتماء إلى الوطن،وهو ما يفصح عن تأكيد هوية وطنية، اذ يشير راوي (وداعاًبابل) إلى المكانة المقدسة التي يتمتع بها العراق بوصفه الوطن الام - في وجدان ابناء الطائفة. فلقد ذهبت تأويلاتهم إلى إن (العراق) هو جنة عدن المذكورة في سفر التكوين في التوراة، اذ يوضح الراوي ذلك بالقول (كلما ذكر لنا احد اساتذتنا ... ان جنة عدن الواردة في سفر التكوين موجودة في العراق،انصرف بي الذهن إلى بساتين جدتي)[2]. فعلى الرغم من ان سفر التكوين لم يحدد صراحة بإن جنة عدن هي العراق فإنه اشار إلى انهارها الاربعة وبضمنها نهر دجلة والفرات، ولعل ذلك السبب الذي جعل ابناء الطائفة يتصورون ذلك المكان بأنه العراق، ويؤولونه على ذلك الأساس. لقد جاء في وصف التوراة لأنهار جنة عدن بالقول[30]"وكان نهر يجري من عدن فيسقي الجنة ثم يتفرع إلى أربعة انهار". اسم الأول فيشون وهو يحيط بكل ارض الحويلة ... واسم النهر الثاني جيحون، وهو يحيط بكل أرض كورش". واسم الثالث دجلة،وهو يجري شرق اشور والنهر الرابع هو الفرات)[3] وتبدو وظيفة التناص هنا دلالية فالإشارة إلى التأويل الجمعي لابعاد المكان وقدسيته هي التي جعلت النص يحمل دلالة خاصة تفصح عن حالة الحنين وعمق الانتماء.

---

(1) سفر التكوين: 33 اصحاح (24 .29)

(2) وداعا بابل: 34

(3) سفر التكوين: 2 أصحاح (10. 14)

وثمة تناصات توراتية غير مباشرة، أحالت اليها النصوص الروائية، يبدو ان الرواة عمدوا عبر استدعائها إلى تاكيد افكار رئيسة شكلت أسس تفكيرهم الديني وحددت أسلوب حياتهم في تأكيدها جملة امور لعل اهمها : ملازمة الفكر اليهودي لقضية الأقتتال، بوصفهم مضطهدين على مر العصور،اذ أسست جريمة القتل الأولى انعكاساتها على تلك الحياة حتى أصبحت لديهم من مسلمات قتلهم بوصفهم اتباع تلك الديانة، فلقد عرضت النصوص مسألة إقتتال الاخوين (قابيل وهابيل) بوصفها مسوغ اقتتال أبناء الطوائف لأنها اصبحتحالة ملازمة لبني البشر، فالروائيون وان كانوا قد حاولوا توظيف شكل الحادثة فقد اخذت بعدها الديني وبعدها الرمزي في كل النصوص التي استدعتها، وهي في كل الاحوال انما تؤكد وظيفة بنائية أعتمدها النص الروائي ليقدم من خلالها ثيمات الخطاب الأُخرى. ففي رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) يستدعي الراوي النص التوراتي الغائب الذي يتحدث عن إقتتال الاخوين في موضعين: الأولفي الإشارة إلى اقتتال الاخوين (ولي حاجي زاده واخيه مرتضى) بسبب صراعهما على السلطة ابان سنوات الحرب العالمية الأولى واستغلالهما التقرب من الروس او العثمانيين ليحقق كل منهما منافعه الشخصية، اذ يشير الراوي إلى بداية ذلك الصراع بالقول(قال مرتضى حاجي زاده.."جبان! جبان! اخي يحاول أن يستأثر بالسلطة. أخي الذي ولدته امي من صلب أبي!" وقام وقد قدحت عيناه شرراً، وكرمية احسن راميها تصويبها انطلق نحو أخيه.....

واهتزت طاولة ولي من قبضة مرتضى، واهتزت اعصاب الشقيق الجالس وتذبذب شارباه، اما الاخ الواقف فتبلع ريقه وهتف

- أريد ان اشاركك السلطة!

وداري ولي اعصابه المستنفرة وجارى أخاه فتبلع ريقه ثم قال

- أخفض صوتك فللشاه عيون وانا بنظر القانون ما زلت عامل الملك الجالس في طهران ..

وصاح مرتضى باخيه ولي.

- أتسخر مني يامن ولدك البطن الذي ولدني، عوض ان تفسح لي تختك وتدعوني إلى الجلوس بجوارك؟!أسفاً اذن على الرحم الذي ضمنا معاً لكنني ساجعل تختك يتسع

لنا نحن الاثنين. وخرج والحرب قد قامت، قامت الحرب في الدنيا وبنفوس الناس)[1] اذ يشير النص إلى حالة الاقتتال داخل الطائفة الواحدة وهو ما يسوغ اقتتال الطوائف فيما بينها، كما نجد ذلك في الموضع الثاني من الرواية في اقتتال الاخوين (مير علي ورضا) بسبب حب الاخير زوجة مير (فاطمة)، فيحدث بينهما خلاف، وعلى أثره يترك (رضا) المنزل ليجدوه مقتولاً في إحدى الطرقات على يدَ الروس، ينقل الراوي أسباب ذلك الاقتتال في حوار الاخوين:

- ماذا تريد ان افعل ياكلب.

- اريد فاطمة! كفاني حرماناً وانت تترع من نبعها كل ليلة...

... تحفز مير وابوه، قلت لمير "المجنون"

- يبدو إن اخاك قد جن يامير!.. ويصبح مير كلباً مسعوراً

- ماذا يقول هذا الوغد ياأبا سلمان؟! هات لي سكيناً! هات مسدساً! والله لأقتله وأقتل معه الفاجرة...

- هيهات ياكلاب! لم اجن وليست فاطمة بالفاجرة ! فلوكانت فاجرة لحظيت بها دون ان يعرف هذا المأفون، فليطلقها الان ويهبها لي

- هات مسدسك يا ابا سلمان ! أقسمت الاينجو مني هذا الكلب ابداً!)[2]

لقد ابرز التناص في القطعتين آنفي الذكر عن وظيفة فنية تتجلى في استعادة حادثة الاقتتال بين الاشقاء بوجود محفز مغر فضلا عن الوظيفة الدلالية التي اعادت الربط بالاصل الجمعي لفتنة القرابة بما تختزنه الذاكرة الجمعية بوصف الحادثة ذات مرجع توراتي وقد قدمت رواية (فوة يادم) بعدين في تناصها مع تلك الحادثة: الأول صريح يشير إلى قتل الاخ أخاه بسبب المرأة، وهو ما تمثل في استفزاز كلمات سفاني لاخيه خليف حين اخبره عن خيانة دوريس واكتشاف خليف حب زوجته واعجابها بأخيه اذ تجيبه بعد ان سألها:

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 130 ـ 131

(2) م . ن: 276 ـ 277

(- تحبينوالسفاني؟!...

قالت بعد تأن

- اخوك خوش ولد

- من منا لا يعشق الشيطان احياناً؟! .. ما دامت النار لم تعلق بقدميك ... ومن هالجهة لا تخاف)[1]

فيما تيجلى البعد الثاني وهو البعد الرمزي في حادثة قتل ابناء الطائفة في عقد الاربعينيات بوصف الطوائف العراقية كانت تعيش قبل احداث الفرهود حالة من التعايش السلمي والتآلف والتسامح والمحبة، اذ حاول الراوي الإشارة إلى حوادث قتل ابناء الطائفة على يد قاتل مجهول فيقول(في الصبح الباكر في سوق الصاغة بخان جغان عثر الناس على جثة "عبودي منشي" الجوهرجي ملقاة بجوار دكانه غارقة في بركة من الدم لم تمضِ ايام حتى وجدوا "ناحوم الشماش" خادم" صلاةالكبيغي"متكئاً على باب كنيسة من غير حياة، وفي اعلى ظهره تلمع قبضة خنجر.. حاول الناس الربط بين مصرع الصائغ وخادم الكنيس وعجزوا...)[2].

أن الراوي في محاولة جمعه بين البعدين الديني/الثقافي الجمعي والرمزي انما يحاول التشكيك في كل شيء وعبثية البحث عنه بل والتفكير به، وفي كلا المقطعين يشير النص الجديد إلى استدعاء ظاهرتين من النص التوراتي وهما ظاهرتا القتل والاختفاء فبحسب ما ترويه التوراة(قال قابيل لاخيه هابيل، تعال نخرج للخلاء . وبينما هما هناك،هجم قابيل على أخيه وقتله'.فقال الله لقابيل "أين أخوك هابيل؟" فأجاب:"لا أعرف، هل انا حارس لأخي؟"'"فقال الله له" ماذا فعلت ؟ دم أخيك يصرخ اليَ من الأرض)[3]، اذ يقدم النص الجديد قراءة الواقع المتأزم في ضوء الموروث الديني التوراتي،فما حوادث القتل الامقابلة بين النصين فيما يكون التغاير في حالة الاختفاء، فالنص الديني يقدم اختفاء المقتول /هابيل،فيما يقدم النص الروائي اختفاء القاتل،

---

(1) فوة يادم: 140

(2) م.ن: 157

(3) سفر التكوين: 4 اصحاح: (8، 10)

وتكمن مفارقة الحالين بوصفه المؤسس لأنزياح النص الروائي عن بنية النص الديني لتكريس فكرة القتل بل توسيعها واستمرارها ما دام القاتل مختفياً،بمعنى أن هذه الصفة تظل ملازمة للإنسان طيلة مدة بقائه في الأرض، وان الإنسانية ستبقى متصارعة حتى امد طويل.

ويبدو أن ثراء النص الديني جاء مصدراً لتضمينات الروائيين وأقتباساتهم حتى استطاعوا، أن يوظفوا البنية الفنية للنص الديني بطريقة غير مباشرة،تؤكد الفكرة وتوسع أبعادها، فتلك الانزياحات غير المباشرة في النصوص الجديدة هي التي منحت النصوص دينامية التحول إلى نصٍ جامع،ضغط فكرته واثراه بل استطاع اختزال الكثير من الاحداث في ربط سياقي متوازن بين نصين (ديني وروائي)، فمن جملة تلك التناصات غير المباشرة التي وظفها الروائيين، هي فكرة (القربان)تلك الفكرة التي اتخذت أهمية كبيرة في ميثيولوجيا الحضارات القديمة ولاسيما في حضارة وادي الرافدين، لذلك فلا غرابة ان نجد توظيف النص الروائي لتلك الفكرة، والتي كانت تقوم على أساس تقديم الافراد قرباناً للآلهة،كأن يُذبح الفرد ويحرق حتى يحظى الباقون ببركة الآله ورضاه، ففي الاصل الديني انبثقت تلك الفكرة حين عاد احد قادة بني إسرائيل وهو(يفتاح الجلعادي) منتصراً في حربه ضد بني عمون، فنذر إبنته قرباناً فيما لو انتصر في المعركة،اذجاء في سفر القضاة ("[29]وحل روح الله على يفتاح، فعبر أرض جلعاد وأرض منسى إلى مصفاة جلعاد ومنها تقدم ضد بني عمون[30]. ونذر يفتاح نذراً لله وقال :"إن نصرتني على بني عمون[31]. فعندما أرجع منتصراً من عندهم، فأول ما يخرج من باب داري للترحيب بي أكرسه لله وأقدمه له قرباناً[32]. ثم عبر يفتاح إلى بني عمون ليحاربهم،فنصره الله عليهم[33]، ثم رجع يفتاح إلى داره في المصفاة .فخرجت بنته للترحيب به بدفوف ورقص .وكانت وحيدة لم يكن له ابن ولا بنت غيرها[35]. فلما رآها مزق ثيابه وقال :" آه يابنتي! جلبت علي الحزن والتعاسة،لاني نذرت نذراً لله ولا أقدر ان أرجع عنه)[1]، ولعل تأثير تلك الفكرة وجدت صداها في تناصات راوي (سمير نقاش)على وجه الخصوص، وكأننا به يريد القول، بأن البشرية قد اصبحت تعود أدراجها إلى الوراء في تعاملاتهم حتى وصلت مرحلة في التخلف إلى درجة العودة إلى فكرة التضحيةبالبشر. ولا شك في ان الراوي يخرج النص

(1) سفر القضاة: 12 اصحاح(32. 35)

الديني عن دلالته، بوصف القربان يقدم مقابلاً او جزاءً لأعمال اسطورية استطاع بها الفرد تحقيق هدفه بمساعدة الرب، اذ يشير النص الروائي إلى فكرة القربانويمتصها ليحولها إلى دلالة السخرية حين تضيع جهود الفرد لتقدم جزاء لمن كان السبب في ضياعها . ففي رواية(عورة الملائكة) يشير الراوي /اكرم الخياط بأسلوب ساخر إلى تلك الفكرة حين رفضت لجنة المناقشة إطروحته للدكتوراه وربطها بجهوده وعمره، اذ يقابل بين محيطه/ الملائكة المتوهمون وبين (الله) فيقول(ولائم كبرى لملائك خرت صريعة ذات يوم، وسدوها حضن الخالق يبكيها بدموع حرى،صانعها القادر،تعيش منتصبة على اقدامها بشكل أنسي. في مدينة الطهارة والدعارة، وتقدم لها قرابين من دماء البشرية .يبلغ نحورها المحروق خياشيم الاله المفجوع والمخدوع)[1] وتاخذ فكرة القربان بعداً واضحاً في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن)، حين يقترب الراوي من توظيف فكرة القربان لدفع البلاء ومحاولة إرضاء الرب،اذ يعد (شلومو) موت زوجته الأولى (أسمر) في حادثة الفرهود القربان الذي أفتدى به ابناء الطائفة حتى تتوقف عملية القتل بموتها . ويشير الراوي إلى ذلك في حلم خادم النبي ناحوم(مردخاي حاي) الذي جاء على صيغة حوار مع النبي عن احداث ليلة الفرهود. وسؤال الخادم فيما لو كان بالامكان ان يشفع النبي في ابعاد تلك الفاجعة فيقول:

(. لا جدوى يامردخاي! تشفعنا وتوسلنالكن قضاءه قد نفذ، ولا مرد لقضائه،جل جلاله فقال مردخاي حاي مرتعداً، يتساءل.

- أو سيفني يهود بغداد ياسيدي ومولاي؟

- كما قلت لك! سيتدفق دمهم طول يومي العيد، ثم يفتدي أهلي وأهلك رجل وامرأة من الاتقياء الورعين،أنظر ياخادمي الوفي!

ونظر الشيخ مردخاي حاي،فرأى شيخاً بغدادياً ناصع اللحية يجلس على كرسيه منهمكاً في تلاوة مزامير داود .. وأمتثل ايضاً فرأى أمرأة كهلة،ملفعة بعباءة سوداء تمرق في شارع وهي تتلفت يمنه ويسره كالمجنونة..

---

(1) عورة الملائكة: 34

هذان الورعان.الشيخ الصالح والمرأة الفاضلة، سيختتمان قوافل ضحايا يهود بغداد، وسيفتديان بروحيهما المذبحة الكبرى...)[1]، فالراوي انما يعمد إلى توظيف الاحالة المرجعية للقربان ليحدد من خلالها الرغبة في ابعاد الحدث بوحشيته وتداعياته. ويمكننا ان نؤشر موضعاً اخر للتناص في هذا النص، اذ يشير إلى احد اسفار الرؤيا في التوراة. ففكرة التنبؤ والرؤيا حفلت بها التوراة لذلك يمكننا عدّ النص الجديد مثالاً للتناص يؤدي فيه استدعاء الطقس الرؤيوي وظيفة بنائية، ومن جملة الاحوال الرئيسة التي قدمها الخطاب الروائي وتناص بها مع التوراة، بطريقة غير مباشرة حالا الترحال والتيه فحال الترحال عندهم ترتبط بحالة التشرد التي أصبحت سمة أساسية في وجدانهم حتى انعكست على كتاباتهم. الامر الذي جعلها ترتبط بقضية السبي الأول والثاني وهي في كل الاحوال انما تنهض بوظيفة دلالية، فهي توجه القارىء إلى إعادة قراءة ذلك الموروث في ضوء معطيات الواقع، ففي رواية (وداعاًبابل) يشير الراوي إلى حالة التشرد التي استثارها المكان لدى البطل في رحلة ذهابه إلى مدينة(بابل) الاثرية فيقول واصفاً انبعاث إحساس الأسر والترحل (يومها ،ونحن في طريق العودة،لم أحس برغبة في الاكل ولا في الغناء .كنت في صفَ المتناومين الا اني لم اكن نائماً. أغمضت عيني واخذت أرى نفسي حافي القدمين،ماشياً على الرمل الحارق،وعلى الظهر حمل ثقيل، إلى جانب اخوتي الأسرى،ونحن نعبر الصحارى والانهار والسهول دون ان نحني الظهر أو نخفض الرأس .كنا نغمض الجفون على مشهد ذلنا .)[2].

ويبدو ان المكان يرتبط ارتباطاً مباشراًبظاهرة الترحال والتشرد، بوصفه البؤرة المركزية (المادية) التي تحرك تلك الظاهرة، وقد تحيل على رمز ثقافي يتعلق بطبيعة الملبس والمقتنيات للشخصية، فمظهر الصرة التي تُعلق بعصا ويحملها الفرد في تجواله انما تشير إلى تلك الظاهرة.فالراوي/ البطل في رواية (الرجس) نوّه لما ينتظر الشخصين من اهوال التشرد والترحال في سجون التحقيقات منذ بداية سرده ووصفه هيئة الشخصين وهما في طريق الاعتقال، فيقول(ان الصرتين اللتين كانتا تضمان ثيابنا الداخلية اللتين تعودنا في الآونة الاخيرة ان نحملها خلال تجوالنا المضني واللانهائي،وراء

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 50 .51

(2) وداعا بابل: 66

ظهورنا ممسكين بعقدتيهما من فوق اكتافنا،قد ساعدتا ايضاً على تشويه صورنا فقد كنا نبدو ونحن نحمل هذه الصرر الحقيرة وكأننا متسولان أو مجرمان.)[1]،اذ ينهض التناص في النص السابق بوظيفة دلالية، يقدم من خلالها الراوي ما ترسب في وجدان الفكر اليهودي، وكأنه إحدى حالات عرض الذات وتقديم مكنوناتها .

وترتبط فكرة التيه بحالات المحنة والشدة التي يمر بها أبناء الطائفة،اذ يمثل النص الروائي في مرجعيته حادثة التيه السينائي وعدم وجود المرشد والإحساس بحالة من الضياع تعيشها الشخصيات . ففي رواية (الخروج من العراق)، يتناص حديث الراوي الذي يجرد نفسه، فيخلق مخاطباً وهمياً يحاوره في قرار اسقاط الجنسية العراقية عن ابناء الطائفة وآليات تطبيقه في العراق وفي "إسرائيل" فيقول:

(- متى سنسافر؟

- لست اعرف كل يوم يقولون، انتظروا قليلاً قبل التسجيل.

- نعم. والمياه تنحسر قليلاً قليلاً والسد من تحتها قد انهار واختفى

- وبقي اليهود

- نعم. بقى اليهود . في صحراء التيه مرة أُخرى

- وهذه المرة بدون موسى يقودهم . وبدون أخيه)[2]، فيما تقدم رواية (فيكتوريا) تناصها مع حالة التيه في معرض حديث(فيكتوريا) عن المستقبل الذي ينتظر كرجي زوج مريم في "إسرائيل" بعد ان رحلوا من العراق، فاشارت إلى ان قيام "إسرائيل" بتكوين دولة لجمع اليهود كان من الخطأ بمكان بحيث (حكم على جيل التيه بالفناء الروحاني، رفض هو ان يطأطىء رأسه وواصل ايمانه بقوته وكرامته)[3]، اذ ترد في النص إشارتين عمد التناص إلى توظيفهما دلالياً، الأولى ادانة حادثة تشكيل "دولة لليهود" والآخر تاكيده على ان حال التيه مثل صفة ملازمة للفرد اليهودي على نحو قدري.

---

(1) الرجس:6 وينظر كذلك شلومو الكردي وانا والزمن: 365

(2) الخروج من العراق: 485

(3) فيكتوريا : 237

وقد يأتي التناص غير المباشر لينهض بوظيفة بنائية،يحاول الراوي ان يقدم من خلال الحدث المرجعي فكرته ويدعمها . ففي رواية (الرجس) تحيل حالة اغراء الراوي وقريبه في تناول ثمار التين، وتوغلهما خارج الحدود، على خطيئة تناول الفاكهة المحرمة، اذ تشير إلى شجرة المعرفة المذكورة في التوراة التي نهى (الله) آدم وزوجه عن تناول ثمارها وكانت السبب في خروجهما من الجنة، اذ يقول الراوي واصفاً ذلك بعد ان عُذب في السجن وسقط على الأرض مُدمى، (شربت الأرض الدماء مثلما أمتصت السائل الرغوي الاصفر وكلاهما تلاشيا بجذورشجرة التين. التينة الدنسة المحمولة بالنقيضين تكتظ بثمار الخطيئة وهناك حول الشجرة الباغية النائية تنتصب الحورية . بعد ان صعدتها الأرض المرتوية بالدم والبول ... الحورية ما زالت تضحك ببراءة يداها ممسكتين بإياد أثيرية لصبايا من عالم الاشباح .تشكل حلقة من عذارى العالم الآخر والدبكة حول الشجرة الاثمة الدنسة تبدأ ببعث انين الناي بأنغامه فجأة، وضحكات عذبة تتدفق، وحورية القبر تواصل إنشاد بيت العتابا ...)[1] اذ يحيل هذا النص على نصوص سابقة بتناصات عديدة بدءاً من الاحالة على جريمة القتل الأولى حيث اشار الراوي إلى عبارة (شربت الأرض الدماء) إذ ذكّرنا في سفر التكوين بمقتل هابيل على يدٍ قابيل، حتى تستمر سلسلة الخطايا فيصل الراوي إلى الخطيئة الثانية وهي خطيئة السقوط باكل ثمرة الجنة من الشجرة المحرمة التي تذهب التوراة إلى إنها إحدى أنواع ثلاثة التين او التفاح او التمر[2]حتى يصل في مرحلته الثالثة إلى الإشارة إلى فكرة القربان والتضحية بالفتاة بحسب الموروث التوراتي الذي أشرنا اليه سابقاً. وفي كل ذلك انما يشير الراوي إلى تأكيد جملة من الاخطاء لا تزال البشرية تسلكها، فالتناص يعمد إلى تأكيد فكرة الخطيئة وتعميقها بوصفها سمة إنسانية جبلنا عليها، وفي الاحالات الثلاثة نجد التناصات تعمد إلى تأكيد هوية دينية ونقدها وتندرج تحت عباءة الهوية الثقافية ذات الافق الوطني بوصف الحزن بيت العتابا- هو الذي يغلف تلك الخطايا، وكأنه إحساس بالندم على جرائم ارتكبتها الإنسانية لذا يحاول الراوي / البطل الاعتذار عنها، والنص المختار برمته مبني على مقابلات غير مباشرة مع النص التوراتي ويمكن تمثيلها بالشكل الاتي:

---

(1) الرجس: 70. 71

(2) ينظر: المدونة الكبرى، الكتاب المقدس والأدب.نورثروب فراي، تر: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بغداد - بيروت، ط1 2010: 249

النص التوراتي	النص الروائي
خطيئة القتل الأولى	(شربت الأرض الدماء)
خطيئة اكل ثمار شجرة المعرفة	شجرة التين .التينة الدنسة المهولة بالنقيضين تكتظ بثمار الخطيئة
فكرة القربان	حورية القبر

وبيت العتابا هو احد أنواع الشعر العراقي الذي تميز بنبرة الحزن، وكأن النص يختتم بتلك المسحة الحزينة التي اشارت إلى ضآلة مقاومة الإنسان امام تلك الخطايا واستمرارها.

ولما كانت التوراة هي احد (رموز الايديولوجية اليهودية وبالتالي كانت رمزاً لكل ما يدور حول الدين والاجتماع والفن)[1] فلا بد من ان يحظى التلمود بوصفه الشريعة الشفوية. بأهمية كبيرة كونه يفسر التوراة ويبين تعاليمها، ففي النصوص قيد الدراسة، جاءت توظيفات التلمود لتنهض بوظائف دلالية، في إشارة إلى تأكيد هوية دينية في اغلب الاحيان ففي رواية (عورة الملائكة) يستدعي الراوي حادثة تزاوج الملائكة بالبشر موظفاً اياها في تصنيف عالمه المحيط بوصفه الباحث عن صفات ملائكية في كل من يلقاه في عالمه، اذ يصف بعض البشر بالملائكة فيما يكتفي بتجاهل تصنيف الآخرين،اذ يرجح الراوي ساخراً من أساس ولادة البشر بطريقة القلب مع النص التلمودي حين إعتقد الراوي ان البشر جاء نتيجة تزاوج الملائكة بالشياطين، كذلك فإنه يحمل بذرتي الخير والشر اذ يقول (من المؤكد ان ثمة أساساً أخلاقياً لما يروى عن الملاكين المتورطين بالخطيئة. ومما لا شك فيه. ان النطفة البشرية الأولى انحدرت في الاصل من صلب هاروت وماروت)[2] فيما يقدم النص التلمودي أساس خلق الجبابرة والشياطين هو كنتاج تزاوج الملائكة(ابناء الله) لبنات العامة (البشر)، اذ كان هنالك ملاكان يُدعيان(عزازيل وشمحازاي) ينسب لهما أساس ذلك التزاوج، فلقد جاء في التلمود(عندما بدأ جيل ما

(1) المسرح اليهودي، تاليف :شكري عبد الوهاب، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، د.ط،2007: 256

(2) عورة الملائكة: 16

قبل الطوفان بممارسة عبادة الاصنام، حزن الله جداً، نهض الملاكان شمحازاي وعزازيل وقالا :"ياربَ العالم ما كنا قد قلناه عند خلق العالم والإنسان، عندما قلنا،ما هو هذا الإنسان الذي انت مهتم به؟ عندها قال الله:"وماذا سيحل بالعالم الان بلا إنسان؟" عندها قالت الملائكة " سوف نشغل نفسنا بهذا الموضوع"فقال الله:"أنا مدرك لهذا، وانا اعلم انكما ان سكنتما الأرض، فإن الميول الشريرة ستطغى عليكما وستكونان أكثر ظلماً من البشر، فتوسل الملكان قائلين:" إمنحنا الاذن لأن نعيش بين البشر، وسترى كيف اننا سنقدس اسمك، وافق الله على رغبتيهما قائلاً:" إهبطا وترحلا بين البشر..... ان الملاكان عندما رأيا جمال نساء الأرض شغفا بهن. ووقع شمحازاي في غرام امرأة تدعى إستير(نجمة) ... ولد لشمحازاي ولدان هوا وهي(هيلا وهوب) .. تاب شمحازاي فعلق نفسه بين السماوات والأرض وبهذه الوضعية كخاطىء تائب بقي إلى يومنا هذا....)[1].

وفي محاولة الانتقال من العام إلى الخاص يستحضر النص الروائي النص التلمودي لينهض بوظيفة دلالية، يقدم من خلالها المعنى المراد قوله وتصويره في بعض جوانب الخطاب.اذ تستحضر رواية (الرجس)سبب بكاء ((الله) تعالى عما يصفون)وندمه على ما فعله بشعبه من وجهة نظر التلمود. حين سمح بخراب الهيكل، اذ يربطها الراوي بافعال بعض المنافقين الذي يسخرون من الدين ويبتزون السذج، فيقول مخاطباً احد العرافين مؤنباً اياه:

(- والله؟!... الا تتورع عن منافقته، او لاتخشى عقابه؟!

قال

-"هو مشغول، انه يندب عاقبة صنعه، عباده قد مزقوا فهو يبكيهم كل ليلة.. وينتحب على فعلة الخلق النزقة الخرقاء)[2]. اذ يستحضر النص التلمودي الذي يقول فيه(قد اعترف الرب بخطئه في تصريحه بتخريب الهيكل، فصار يبكي ويمضي ثلاثة اجزاء الليليزأر كالأسد قائلاً: تباً لي لأني صرحت بخراب بيتي واحراق الهيكل ونهب اولادي .... ولما سمع الباري تعالى تمجيد الناس له يطرق رأسه ويقول ما أسعد الملك

---

(1) هل نبوءة عمانوئيل ليست من الرب؟ اشعياء7: 14هولي بابيل مقال من شبكة المعلومات WWW.Word.Knights.Com

(2) الرجس: 134

الذي يمدح ويبجل مع استحقاقه لذلك، ولكن لا يستحق شيئاً من المدح الأب الذي يترك أولاده في الشقاء...)[1] وقد يعمد الراوي في النص إلى تهديم فكرة دينية وبناء فكرة مضادة لها،لتكذيب ما جاء في الفكرة الدينية المحرفة بوصفها تهمة الصقت بأتباع الديانة اليهودية، في محاولة تشويه صورة اصحاب المعتقد .من ذلك ما تقحمه بعض ترجمات التلمود في الانكليزية عن تُهمة الدم تلك التهمة التي تنص على(اتهام اليهود بانهم يقتلون صبياً مسيحياً في عيد الفصح سخرية واستهزاء من صلب المسيح.... حيث اشيع ان خبز الفطير غير المخمر(مأزوت)الذي يؤكل فيه يُعجن بهذه الدماء..)[2] . اذ جاءت في إحدى نصوص التلمود بالانكليزية:

The Talmud deelares That There are Two Kinds of blood blessing to The lord VIZ: (1) That of the paschal holocaust (2) That of cicumision

ومعناها:" يقول التلمود عندنا مناسبتان دمويتان ترضيان الهنا يهوه واحداهما عيد الفطائر الممزوجة بالدماء البشرية والأخرى مراسيم ختان اطفالنا)'.

إذ تكتب رواية (فوة يادم) بطريقة القلب،وذلك حين تختفي شخصية (سفاني/اليهودي) ولا يجدونه،بل يجدون كف الدم بدلاًمنه، ويبدو ان الراوي حاول ان يقدم لفكرتين،الأولى دحض تلك الترجمات التي تشير إلى تهمة الدم والصاقها باليهود والأخرى التأكيد على ان الضحية هو الفرد اليهودي في كل الحوادث،اذ يخرج التناص بوظيفة بنائية تقصد المفارقة.

وتأتي فكرة المخلص(الموشياح) بوصفها مصدراً دينياً مرجعياً لبعض النصوص الروائية،وهي فكرة يهودية تذهب إلى القول بان رجلاً من نسل داود سوف(يظهر يوماً بعد النبي الياهو، ليجمع شتات اليهود من المنفى ويعود بهم إلى صهيون، ويحطم اعداء إسرائيل، ويتخذ من القدس عاصمة له، ويعيد بناء الهيكل ويحكم بالشريعة المكتوبة والشفوية، بعدها يبدأ الفردوس الذي يدوم الف عام)[3]، ويبدو الايمان بظهور ذلك

---

(1) الكنز المرصود في قواعد التلمود،د .روهلنج . شارل لوران،تر: د . يوسف حنا نصر الله دراسة وتقديم د . الحسيني الحسيني مهدي، كنوز للنشر والتوزيع القاهرة ،2008: 124

(2) موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: 150

(3) المسرح اليهودي: 230

(المخلص) واضحاً في النصوص الروائية وان خرج توظيفها دلالياً لغايات متنوعة، فقد تأتي لتاكيد الظهور والمساعدة في تحقيق احلام الشخصية التي تعيش حالة من القهر والخوف والهستيريا، من ذلك ما يقدمه النص الروائي في رواية (نزوله وخيط الشيطان)عن أمال شخصية (سلمان حشوة) وهو يعبر الحدود، اذ يقول متمنياً وصوله بغمضة عين (ينال النام ومَ قعد لما يجي الموشياح.. والموشياح، يكمن على بعد ساعات .. والساعات طريق محتشدة بالاشباح.. بالغيلان، وبالارواح المؤذية الشريرة.. الموشياح في ايران..كردوس..كردوس ياأمات محمد .. كردوس ياأمات موسى وعيسى وكل من قاد قطيعاً في التاريخ.. هذا قطيع بقر ضال في القفر، يجتاز مفازات.. لايعلم الذبح يمضي، ام لمراتع خضراء..)[1]. فالنص يحيل على تناصات عديدة لعل اولها احالته المرجعية على فكرة (المخلص) التي تشترك فيها الاديان كافة(اليهودية والمسيحية والإسلام) فكل أمة تنتظر مخلصها، وفي ذلك انما يخرج النص الفكرة من سياقها الديني الخاص إلى سياق إنساني عام .

قد تكون إحدى حالات تقارب الاديان بوصفها المنظومة التي تنظم حياة كل طائفة، كما انه - اي التناص - يشير إلى حالة الضياع التي تعيشها كل أمة قبل مجيء نبيها وما تعيشه في حاضر الشخصية السردي، لذلك يستعير المصطلح العسكري (كردوس) ليخاطب به اتباع الديانات الثلاثة بالالتزام والوقوف بشكل مجاميع تنتظر مخلصها من المعاناة والالام بوصف كل الامم كسرب قطيع ضال لا يعرف طريقه،وفي هذا الموضع على وجه الخصوص تحيل لفظة القطيع الضال إلى (لوحة الصيد) في العصر الجاهلي التي تصور قطيع البقر الوحشي الذي يكمن له للاصطياد، كما انه يكني عن المصير الذي ينتظر ذلك القطيع، وعلى وجه الخصوص أُمته وهو الموت فيما لو فشل في عملية الهروب،أو بوصوله إلى ما يسمى بدولة"إسرائيل"ولا سيما إن الصهيونية قد طرحت نفسها بوصفها مشروعاً لخلاص كل اليهود في العالم، وتلك وجهة النظر التي تبنتها الشخصية وجعلتها تتخذ قرار السفر لذلك المكان.

فيما نجد فكرة (الموشياح) تخرج لغرض السخرية في رواية (فوة يادم)، إذ يصور الراوي وعلى لسان شخصية (بابا ليوي) شدة الرغبة الجنسية عند زوجته وابنته بانتظار

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 314

الرجل الذي تحلمان به. وكأنه مخلصهن وهو الذي سيحقق لهن نشوتهن، فيقول واصفاً ذلك الإحساس (منظرهما أوحى اليه بانهما لا شك تشاهدان مجيء "الموشياح"المنشود منذ الفي عام وقيام اهل الاجداث..)[1]، ولا يغيب ذلك المعتقد الديني عن الحضور في رواية (فيكتوريا)اذ يرد ذكر تلك الفكرة الدينية في معرض حديث اصحاب(الحوش)عن علامات قيام الساعة التي ينتظرونها حينما عرفوا بأمر وقوع الحرب العالمية الأولى(فهم يتحدثون الان عن حرب أيام القيامة التي قد تعجل بقدوم المسيح المنتظر)[2].

ولما كان للرؤى والاحلام سفر خاص في التوراة فقد سجلت رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) تعالقها النصي مع ذلك النوع،اذ قدمته في مواضع ثلاث، الأولى نبوءة الفرهود التي شاهدها مردخاي حاي خادم النبي (ناحوم) في مدينة القوش[3]، إذ تحقق في بغداد ليلة العيد والثاني تنبوء شلومو بالمجاعة التي ستحدث في مدينة صبلاخ اثر الحرب العالمية الأولى التي سيذهب ضحيتها أبناء المدينة. فلقد نصح اهل البلدة حين جمعهم في الكنيس قائلا(- ياأهل الخير والحكمة. اننا نجد في توراتنا جواباً على كل شيء! وامامنا سنون عجاف ستأكل الاخضر واليابس، ولا تبقي على شيء، واني لأشير عليكم بما اشار سيدنا يوسف الصديق على المصريين وحكام مصر)[4]، فالتناص يؤدي هنا وظيفة دلالية وبنائية معاً اذ يعمد إلى تاكيد هوية دينيةهي التمسك بتعاليم التوراة والافادة من تجارب السلف الصالح، فيما تتحقق الوظيفة البنائية مع تحقق نبوءة المجاعة في تعالق النص هنا مع رؤيا حزقيال في اكل الاباء أولادهم، اذ جاءت في السفر سبباً لمعاصي مدينة القدس التي سيعاقبها (الله)بهذه المجاعة فلقد ورد في السفر (انا المولى الاله ضدك يامدينة القدس. وساعأقبك على مشهد من الامم....فيأكل الاباء ابناءهم في وسطك ويأكل الابناء اباءهم. فأعاقبك وأبدد كل الباقين فيك إلى كل مكان... فيموت ثلثك بالوباء او يهلك بالجوع داخلك،وثلث يموت بالسيف خارج اسوارك وثلث أبدده إلى كل مكان واستل سيفي وأطارده...)[5]، ويمكن ان يترجم ذلك العقاب كتحقق لنبوءة شلومو عن المجاعة في

---

(1) فوة يادم :61

(2) فيكتوريا : 14

(3) ينظر: شلومو الكردي وانا والزمن: 133

(4) م.ن:131

(5) سفر حزقيال: 5 اصحاح(12.8

المدينة اذ يصف ذلك بالقول(حيثما وارى التراب أخاً أو زوجاً أو قريباً،كان الثكلى ينهالون على التراب الرطب، يزيحونه باظافرهم ثم يستخرجون امواتهم ويقطعون أوصالهم ثم يلتهمونها وليمة شهية دسمة.... انهم اولى باحبائهم من الدود ... اما الاكلون فقد وهبهم احباءهم شهداء الجوع فرصة يحزنون بها عليهم)[1]، اذ يستدعي النص الحاضر النص التوراتي الغائب في حصار المدينة وحادثة المجاعة لعلها محاولة لاعادة قراءة للتاريخ برغبة ملحة لتأكيد استمرار آثارحوادث الماضي وامتدادها إلى الحاضر.

وكان للتراتيل الدينيةالتي تتلى في اعياد معينة حضورها في سياق النص الروائي وعلى وجه الخصوص في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن)، اذ يستحضر النص الحاضر احد مراثي يوم الغفران التي تتلى في ذلك العيد . فنجدها في قراءة (شلومو)بعد ان علم بمقتل الحاخام ناحوم اذ يقول الراوي، واصفاً حال شلومو انذاك(صوت شجن مطلق يشق قلبه فجأة صوت يندب . ها بالفم المكموم المختوم، يندفع فجأة يتلو مرثاه من مراثي يوم الغفران. "رجال الايمان قد ضاعوا،اولئك المتجلون بفعالهم..

يبطلون بشفاعاتهم ما كتب الله علينا من النوائب

قد فقدناهم إذا امعنا بارتكاب المعاصي

ففارقونا بسبب آثامنا

هم رحلوا ليحظوا بالراحة

تاركين ايانا مع آهاتنا)[2]

إذا جاء في مراثي يوم الغفران :

(رجال الايمان قد ضاعوا أولئك المتجولون بقوة أفعالهم
أبطال وقفوا بوجه الطغيان ورفضو الاحكام.....
من كثرة ذنبنا فقدناهم وضاعوا منا بسبب خطايانا
غادروا هم لمثواهم وتركونا لتنهداتنا)[3]

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 317

(2) م.ن: 228

(3) رجال الايمان مقال مسحوب من شبكة المعلومات www.piyut.orgil.

التداخل النصي مع القران الكريم:

ينهض التداخل النصي مع القران الكريم بوظائف تأتي أكثرها جمالية فضلاً عن توسيع القاعدة الثقافية التي تربط اليهود بمواطنيهم من المسلمين، ولا سيما انهم يحاولون ان يقدموا من خلالها شكلاً جديداً .اذ يستحضر النص الجديد مفردات قرآنية، تحاول التأكيد على وجود مشتركات عدة ولا سيما حين تعمل المنظومة الدينية على توجيه افرادها إلى الطريق البناء .ثمة مشتركات اذن تقرب بين الاديان الاوهي اتفاقها على تنظيم كل مجالات الحياة للبشرية، على ان ذلك لا يعني اقتصارها على النهوض بوظائف جمالية فقط.فقد يخرج توظيف سياق النص الديني ودلالته إلى تأكيد هوية ثقافية أثرتها طبيعة الحياة الاجتماعية التي عاشها ابناء الطائفة في العراق. لذلك فلاريب ان يعمد الروائيون إلى توظيف مفردات قرآنية في نصوصهم، من ذلك ما نجده في رواية (بيت في بغداد)حين عمد الراوي إلى توظيف مفردة (وقعت الواقعة) في الإشارة إلى هول الفاجعة التي تنتظر الشباب الاربعة الهاربين من تجنيد الاتراك للمسلمين واليهود، فيقول الراوي (قبل ان ينجح الشباب الاربعة في السؤال عن اليهودي صاحب العنوان الذي قدموا اليه وقعت الواقعة. نادى المنادي فجأة إن البدو على مشارف المدينة فتحولت الشوارع والاسواق في اقل من لحظة واحدة إلى فوضى لا أول لها ولا اخر)[1]، اذ يستدعي الراوي اللفظة القرآنية (وقعت الواقعة) من سورة الواقعة في القران الكريم في قوله تعالى (إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ ❖ لَيْسَ لِوَقْعَتِهَا كَاذِبَةٌ)[2].لتختزل اهوال ذلك اليوم،فهو يربط عبرها أهوال البدو وما يعيثوه من فوضى وخراب ودمار ونهب للمدينة،وبين أهوال يوم القيامة التي صورها القرآن الكريم.

وفي محاولة تصوير الحالة الحرجة التي كان يمر بها البلد ابان عقد الاربعينيات، اثر اعلان قيام دولة"إسرائيل" ووضع ابناء الطائفة المقلق في العراق ولاسيما بعد تسنم رشيد عالي الكيلاني السلطة،يعمد راوي (يومان في حزيران) إلى توضيح أسباب حادثة الفرهود من الجانبين :ابناء الطائفة/ وسلوك اتباع رشيد عالي الكيلاني، فيلوم ابناء الطائفة على ارتدائهم ملابس العيد . وان كانت ليلة الفرهود صادفت يوم عيد عندهم

---

(1) بيت في بغداد : 92 وينظر كذلك :131

(2) سورة الواقعة: الآية 1 – 2.

وصادفت هروب الكيلاني واتباعه إلى ايران ايضاً، فلقد كانت البلاد تعيش حالة من القلق وعدم الاستقرار ومواقف صعبة للغاية، اذ استحضر النص مفردات قرآنية لوصف حال البلاد فيقول(خروج اليهود ،كلا، بعضهم القليل إلى جانب الكرخ بملابس العيد، وبشكل كأنه استعراضي،وكأن البلاد لم تكن على شفا جرفٍ هارٍ،رأى فيه الغوغاء استفزازاً،وعززه النازيون والموالون لالمانيا،مؤكدين ان اليهود خونة)[1] اذ يشبه الراوي حالة السقوط والانفلات الامني التي تهدد البلاد في اي لحظة . اذ يستعير حالة المقابلة التي تقدمها المفردات القرآنية بين بنائين احدهما للخير والاخر للشر وهو حال العراق تلك المدة اذ ترد تلك المفردات في سورة التوبة بقوله تعالى (أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَم مَّنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَىَ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ وَاللّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ)[2].

وقد يأتي استدعاء المفردة القرآنية لتقدم حادثة النص الغائب (النص القراني) وحادثة النص الروائي لأظهار نوع من المفارقة،ففي رواية(فريدة) يوظف الراوي مفردات (نسياً منسياً) اذ يصف الراوي إحساسه باللذة التي سيعيشها مع فريدة لحظة لقائه فتنسيه كل شقائه والامه فيقول (ساعة واحدة مع فريدة، واذا الشقاء نسي منسي)[3]،اذ يستدعي الراوي مفردات (نسياًمنسياً) من سورة مريم حين قال(الله تعالى) على لسانها (يَا لَيْتَنِي مِتُ قَبْلَ هَذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًا)[4] فهو يقابل بين السيدة العذراء بالخجل من حملها وتحرجها منه مع الشعور بالآم الولادة وبين الشعور باللذة الجنسية لدى (سليم) في النص الروائي اذ يمنحه ذلك الشعور نسيان الالم وضغوط العمل، فهي حالة انتقال في سياق النص القرآني من المقدس إلى المدنس[5]

وإذا كانت رواية (فريدة) تقابل بين الإحساس بالخجل والإحساس باللذة فإن رواية (نزوله وخيط الشيطان) توظف تلك المفردات لتقدم من خلالها مكانة الشخصية (سلمان

---

(1) يومان في حزيران: 136

(2) سورة التوبة: 109

(3) فريدة: 14

(4) سورة مريم: 23

(5) ينظر: التناص في رواية اسرار صاحب الستر لابراهيم درغوثي،بقلم امين عثمان مقال من شبكة المعلومات WWW.diwanalarab.COM

حشوة) بالنسبة لمحبوبته (صبرية) اذ يصف (سلمان) إحساسه في ايام رجوع افرايم لزوجته بالقول(كلمات تسمعني صبرية حين وجودي..أعمال تفعل صبرية حين وجود افرايم.. وتنساني،في احضانه تنسى كل الأشياء ... وتنساني حياتي.... ورجائي فيك يخيب يا"ام الشامة" .. أضحى نسياًمنسياً)[1]،اذ يستحضر الوصف القراني بلفظه المميز(نسياً منسياً)، تأكيداً للعديمة التي اصبح عليها في الذاكرة.

وفيما تحيل تلك المفردات القرآنية على الابتعاد الزمني للحادثة ونسيانها الفعلي في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن)اذ يوظفها الراوي في معرض حديثه عن حادثة الاصطبل التي وقعت بين الاخوين (ولي ومرتضى حاجي زادة) في صبلاخ فيقول واصفاً خوف (ولي) فيما لو نسي مرتضى ما فعله فيه ولي(الوغد اخي قد ينتهز الفرصة فيدس لنا لدى اعدائنا الروس دسيسة اصبح أمامها يوم الاصطبل نسياً منسياً)[2].

وقد يعمد التناص مع المفردة القرانية إلى الكشف عن دواخل الشخصية عبر مقابلتها بصفات النص المصورة،اذ يقابل راوي (الرجس) بين صفات البطل وقريبه المتضادة مع صفات الماء التي فيها معجزات خلق الله سبحانه وتعالى، ففي النص الروائي يستدعي الراوي المفردات القرآنية بالقول (وكان الماء العذب والماء الاجاج يلتقيان ولكن العذب يبقى عذباً والاجاج اجاجاً)[3]،اذ يحيل إلى النص القرآني في سورة الفرقان في قوله تعالى(وَهُوَ الَّذِي مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ وَجَعَلَ بَيْنَهُمَا بَرْزَخًا وَحِجْرًا مَّحْجُورًا)[4]، فالراوي يستعير اللفظة لكنه يغير في الحدث،فإذا كان البحران - بحسب النص القرآني - لا يلتقيان،فإن الراوي وقريبه كانا متلازمين مع بقاء احتفاظهما بصفاتهما الايجابية للراوي والسلبية لقريبه، فهو يستعير من القرآن الكريم دقة تصوير في سورة الفرقان،اذ شبه نفسه بماء النهر لصفائه وعذوبته وشبه قريبه بماء البحر المالح وغير النقي وكيفية تقاربهما وعدم امتزاجهما فرغم تدفق المياه العذبة إلى البحار المالحة

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 182

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 188

(3) الرجس: 31

(4) سورة الفرقان: 53

لا يحدث طغيان لهذا على ذاك، أيَ ان البحر المالح على الرغم من ضخامته لا يمكن ان يطغي على النهر أو يجعل ماءه مالحاً.

وتبدو افادة الروائيين من ثراء الالفاظ القرآنية واضحة في خصوصية دقة التصوير وقاعدة المقروئية تلك التي تستثير وجدان القارىء ومخزون ذاكرته[1]،هو الذي دفعهم إلى انتقاء الفاظ تصور بدقة الحدث المقدم، ولاسيما حين يعمد الراوي فيها إلى تقديم تداعيات نفسه واختلاجاتها ففي رواية (الرجس) يستدعي الراوي الفاظاً قرآنية هي (ريح صرصر) في معرض تشبيه مقاومته للتعذيب في السجن والحرب النفسية في محاولة نزع اعتراف قسري منه اذ يقول (وانا خلف القضبان،دودة تلفعها ريح صرصر)[2]، اذ يشبه تلك الاساليب في تعذيبه بالريح الصرصر التي لا تبقي امامها شيء الا اقتلعته وهي الريح التي ارسلها الله تعالى على قوم (عاد)، اذ ورد في القرآن الكريم في سورة الحاقة (وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ)[3]، فالتناص يخرج لتأدية وظيفة بنائية،قدمت من خلالها إحدى صفات الشخصية واصرارها على المقاومة وهو ما يؤكده تناص قرآني آخر في استحالة سحب الاعتراف منه حتى لو(زلزلت الأرض) في إشارته إلى شدة اهوال يوم القيامة فهي لن تغيره او تثنيه عن عزيمته حين يقول مخاطباً المحقق الذي طلب منه الاعتراف (آسف يامولاي!... فلو زلزلت الأرض،لن تسمع مني هذا)[4]،اذ يستعير الراوي اللفظة القرآنية من سورة الزلزلة في قوله تعالى(اذا زلزلت الأرض زلزالها)[5]، والحال نفسها نجدها في رواية (نزوله وخيط الشيطان)اذ يختزل النص القرآني إحدى الحالات الشعورية للشخصية وتصوير إحدى صفاتها فهو يقوم بوظيفة بنائية، فشخصية (كرجيي ناتي) تصف حالها مستذكرة صديقها (سينك) الذي اعطاها الجوهرة لتتصرف بها كما تشاء اذ تقول(غرقت في دَن نبيذ مسكر حاذق سكرى من خمرة صنع نفسي الراضية المرضية،وجلة من صعقة الحلم ... مترددة بين التصديق

---

(1) ينظر: التناص في رواية اسرار صاحب الستر لابراهيم الدرغوثي

(2) الرجس: 57

(3) سورة الحاقة: 6

(4) الرجس :85 ينظر كذلك الصفحات 131 و 198

(5) سورة الزلزلة: 1

والتكذيب..)[1]، فهي تشير إلى وصولها إلى قمة الرضا بعد تحقيق ذلك الحلم في رضاها عن(سينك) ورضائه عنها حتى وصل مرحلة منحها تلك الجوهرة،كما يؤشر النص بُعد العلاقة بين الطرفين ايضاً. والنص الروائي يتناص مع النص الروائي في قوله تعالى (يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ❖ ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً)[2].

وفي رواية (فوة يادم) يستعير الراوي الصياغة اللفظية القرآنية ليقدم من خلالها مفارقة النص الروائي للنص الديني اذ يقدم السكر والثمالة مقابلاً لمتطلبات العبادة ولاسيما شروط الجهاد عند المسلمين اذ يصف خليف حال حزقيال وهو ثمل بكونه محفوظاً لأنه لا يُحاسب على أخطائه بوصفه معاقاً نفسياً من وجهة نظر خليف فيقول:

(- لم لا ؟ هنيئاً لك... أفليس على السكران حرج؟!.. الله وعباده يدينون لاشرار الدنيا .. ومجانين العالم)[3] فالراوييقدم الغطاء الشرعي لأرتكاب الأشراروالمجانين معاصيهم وجرائمهم كونهم غير مسؤولين عن أفعالهم ما داموا قد غيبوا العقل،فهو يحسدهم على ذلك، والراوي إنما يستعير لفظة(ليس على السكران حرج) من الاية القرآنية في سورة الفتح في قوله تعالى (لَيْسَ عَلَى الْأَعْمَى حَرَجٌ وَلَا عَلَى الْأَعْرَجِ حَرَجٌ وَلَا عَلَى الْمَرِيضِ حَرَجٌ)[4] في اعفاء هؤلاء الاعاقات من فريضة الجهاد في الإسلام.

وقد يحيل توظيف النص القرآني على أكثر من معنى حينما تدل اللفظة على شيئين مختلفين في النص الروائي،ففي رواية(عورة الملائكة)يستعير الراوي لفظة مثنى وثلاث في معرض تعليقه عن أعجابه بميشيل التي صنفها ضمن رتبة الملائكة الذين يبحث عنهم فيقول(ورمقت الطلعة النورانية الحسناء،في هذا الوجه،توجد اشعاعات ذرية فتاكة تودي بالعالم،كنت أريد ان أصرع ذاتي مثنى وثلاث...بل مرات لا حصر لها، واموت واحيا واموت ثانية هذا الموت المعُذب)[5]،فهو يستدعي اللفظة (مثنى وثلاث) من سورتين في القرآن الكريم،الأولى سورة النساء في قوله تعالى (فَانكِحُواْ مَا طَابَ لَكُم مِّنَ

---

(1)نزوله وخيط الشيطان: 244

(2) سورة الفجر: 27- 28

(3)فوة يادم: 141،

(4)سورة الفتح :17

(5)عورة الملائكة: 109

النِّسَاء مَثْنَى وَثُلاَثَ وَرُبَاعَ)[1]،اذ تدل اللفظة على عدد المرات، فالراوي في الدلالة الأولى يحاول ان يشير إلى جمالها الأخاذ الذي يجعله ينظر اليها مرات لا متناهية ولا يكتفي بنظرتين او ثلاثة، فيما تشير اللفظة في دلالتها الثانية إلى تركيبة هذا الملاك ميشيل من وجهة نظره بوصفها صاحبة طلعة نورانية،اذ تشير اللفظة ذاتها من سورة فاطر في قولة تعالى واصفاً هيئة وشكل الملائكة (الْحَمْدُ للَّه فَاطِر السَّمَاوَات وَالْأَرْض جَاعِل الْمَلَائِكَة رُسُلًا أُولِي أَجْنِحَةٍ مَثْنَى وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ يَزِيدُ فِي الْخَلْق مَا يَشَاء إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ)[2]، فقد يحيل النص الروائي كذلك على حيرة الراوي في تركيبة هذه الإنسانة التي صورها ملاكاً، ولما كانت صفات ملائكة العالم الاخر حسب التصوير القرآني هي غير صفات عالمنا المحسوس فلا شك ان قوانين ذلك العالم تختلف عن قوانين عالمنا الطبيعي[3]،فتكون حيرة الراوي في موضعها بالنسبة لتصنيف تلك الإنسانة،اذ تاتي إحالة اللفظة على عدد أو هيئة (شكل) لكليهما قصد اليه الراوي في توظيفه لتلك اللفظة القرآنية .

ويعمد النص الروائيهو يستعير المفردة القرآنية وعبر تقنية التقديم والتأخير في الجملة القرآنية لاحداث اغراض جمالية، ولاسيما حين تكون المفردات متقابلة ومن تركيب متقارب،ففي رواية(عورة الملائكة) يعمد الراوي إلى توظيف جملة (اليسر بعد العسر)، في تعليقه عن إنتظار المسافرين وهو بضمنهم لموعد اقلاع الطائرة بعد تأجيله مرات عدة من قبل المقيمين عليه،فيقول(متى يتكرمون ويمنون علينا باليسر بعد العسر،ويهبوننا اهدافنا الكامنة عبر البحر المشروطة بالرحلة الجوية الجانحة المسكينة)[4]، اذ يحاول الراوي تخفيف الآم الانتظار بترجي الأمل /اليسر بعد الانتظار/العسر، فما من شدة إلا سيأتي بعدها فرج،فهو يشير إلى قوة التحمل طمعاً بالآتي وهي مستدعاة من قوله تعالى في سورتي الطلاق والشرح،إذ جاءت مناسبتها في سورة الطلاق لبيان حال الرجل الذي يطلق زوجته وهو غير قادر مادياً على إعانتها فيصف الله تعالى ذلك الحال بقوله (سَيَجْعَلُ اللَّهُ بَعْدَ عُسْرٍ يُسْرًا)[5]، ووردت في سورة

---

(1)سورة النساء: 3

(2)سورة :فاطر

(3)ينظر: مثنى وثلاث ورباع في القران الكريم .مقال من شبكة المعلوماتwww.shatt arab .COM

(4)عورة الملائكة: 91

(5) سورة الطلاق: الاية 7

الشرح قوله تعالى(فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا ❖ إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا)[1] أي تصبير النفس بالتحمل لأن الفرج أتٍ بعدها، ويأتي انزياح النص الروائي عن سياق النص الديني /القرآني،باخراج النص الديني من دلالته الأولى وتوظيفه في النص المتعالق شكلاً لا مضموناً يحدد انفتاح ثقافة الراوي واطلاعه على ثقافة الآخر المغاير،بل واستيعابه التام لها وكيفية بنائه لنصه على وفق دلالات مضادة لدلالات المرجع،اذ تشكل تلك الظاهرة سمة واضحة في نصوص سمير نقاش على وجه الخصوص . ولاسيما في روايته (شلومو الكردي وانا والزمن) فقدرة الراوي في توظيف المفردة القرآنية ودقة تصويرها للحدث جعلته يحيل القارىء إلى تأويلات عديدة تدخل ضمنها علامات على امتعاض مضمرة،من ذلك ما يورده الراوي على لسان (شلومو) وهو يصف حال صبلاخ وأهلها في ظل الاحتلال العثماني،فيقول(العثمانيون ما زالوا وهم يحتضرون،يعيثون في الأرض فساداً)[2]،اذ يستدعي العبارة الاخيرة (يعيثون في الأرض فساداً) آيتين من القرآن الكريم لكل واحدة دلالتها،فترد في سورة البقرة،والخطاب فيها موجه لبني إسرائيل (وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْناً قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ كُلُواْ وَاشْرَبُواْ مِن رِّزْقِ اللّهِ وَلاَ تَعْثَوْاْ فِي الأَرْضِ مُفْسِدِينَ)[3]، اذ يوجه النص القرآني القارىء إلى عدم تخريب البلاد أو افسادها إو اتلافها وبالتالي اضاعتها ولاسيمابسبب الاختلافات التي يسفر عنها الاقتتال، ويبدو ان الرابط بين النص الروائي والإشارة إلى السلطة التي تكون آثارها تخريبية ذلك إن العثمانيين انما تجاوزا حالهم وعاثوا في البلاد الأخرى فساداً ودماراً بدليل تلك الحروب والقتل والمجاعة في صبلاخ، وعلى الرغم من إن الخطاب كان موجهاً لبني إسرائيل في تلك الحقبة فإنه يوجه إلى المسلمين في هذه الفترة بوصفهم لم يلتزموا قواعد الدين، وتبدو تلك الصورة أوضح فيما لو قصد الراوي الاحالة على السورة الثانية وهي سورة المائدة،اذ جاءت تلك العبارة في قوله تعالى (إِنَّمَا جَزَاء الَّذِينَ يُحَارِبُونَ اللّهَ وَرَسُولَهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الأَرْضِ فَسَادًا أَن يُقَتَّلُواْ أَوْ يُصَلَّبُواْ أَوْ تُقَطَّعَ أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُم مِّنْ خِلافٍ أَوْ يُنفَوْاْ مِنَ الأَرْضِ ذَلِكَ لَهُمْ

---

(1) سورة الشرح: الايتين: 6. 7

(2) شلومو الكردي وانا والزمن :243،

(3) سورة البقرة: الاية 60

خِزْيٌ فِي الدُّنْيَا وَلَهُمْ فِي الآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ)[1]، فالحرابة في النص القرآني تخرج لمعنى (قطع الطريق) وبث الخوف والفزع والرعب والدمار في المكان، ولما كان الخطاب القرآني يوجه لصفات اليهود انذاك، فلقد جاء هنا ليقدم صفات العثمانيين / المسلمين والعقوبة الالهية التي يفترضها النص القرآني تقابل في النص الروائي أفعال المستعمرين العثمانين، فوظيفة التناص دلالية تخرج للمفارقة.

ويبدو ان راوي (سمير نقاش) يعمد إلى توظيف دلالة المفارقة بكثرة في تناصاته، إذ يخرج النص القرآني من سياق استحالة التحقق إلى سياق الامكانية، في تصوير دقيق للحالة النفسية للشخصية، حين يعتريها الخوف والاختناق في المكان،حتى يكسب المكان صفة الصغر وفقدانه أهم سماته في الالفة، فيقول الراوي واصفاً فقدان الامان في بيتهم بعد أن احتل العثمانيون مدينتهم (صبلاخ)(خيل له ... ان هذا المنزل الواسع الكبير قد ضاق بأهله فجأة وصغر حتى أصبح وكأنه يمكن ان يدخل في سم الخياط)[2]، فقد عمد الراوي إلى استعمال التعبير القرآني (يلج في سم الخياط) التي تؤوله باستحالة دخول الكافرين الجنة الا بمعجزة دخول الجمل (الكبير الحجم) في(ثقب الابرة) الصغيرة جداً، اذ ورد التشبيه في سورة الاعراف في قوله تعالى (إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُواْ بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُواْ عَنْهَا لاَ تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاء وَلاَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُجْرِمِينَ)[3] وقد وظفها الراوي للدلالة على امكانية حصول المعجزة ودخول البيت،هذا المكان الكبير في ثقب الابرة لشدة صغر المكان وضيقه بأهله .كما أن ذلك التشبيه يتناص مع الانجيل في تعاليم (متي)،اذ يرد تشبيه الدخول لمملكة الله بالنسبة للغني بالاستحالة، ذلك ان التعاليم تفرض بيع الاملاك وتوزيعها على الفقراء اذ ينص الانجيل(أوكد لكم إن مرور جمل من ثقب إبرة اسهل من أن يدخل إلى مملكة الله)[4].

ويعمد الراوي احياناً إلى توظيف مفردة قرآنية تختزل فيها احداثاً كثيرة، وتقدم دواخل الشخصية وردَ فعلها الذي يستدعي تلك اللفظة،فيقدم صورة لذلك الردَ .ففي

---

(1) سورة المائدة الاية :33

(2) شلومو الكردي وانا والزمن: 214

(3) سورة الاعراف الاية:40

(4) انجيل متي: 20 ـ 24

روايــة(عورة الملائكة)،يســتدعي الــراوي لفظــة (زبد)ليقــدم مــن خلالهــا ردَ فعــل (لوسيان)حينما عرض عليه الراوي اقامة علاقة مع (دبورا) صديقة (رفقة) لأثارة اهتمام الاخيرة،فيقول:

(شاهدتُ زبد السخط على طرفي ثغره.سال لعابه كلعاب كلب مسعور.....) [1].

اذ تختزل مفردة الـ(زبد) التي تعني الرغوة الخفيفة المتكونه نتيجة امتزاج شوائب البحر الداخلية بسبب الرياح القوية، اذ الزبد يقابل حالة التعجب بين الرفض والقبول بالعرض تحت ضغوط صديقه الناصح، اكرم الخياط/ الراوي. وهي على وجه العموم حالة أو ظاهرة تشير إلى السطحية وعدم الجدوى، ولذلك يوظفها الراوي لبيان اثر علاقة لوسيان غير الجادة بدبورا لكنها لاثارة رفقة فقط، ويبدو ان الظاهرة التي يتشكل فيها الزبد هي التي يحملها مقصد النص، فالدلالة الظاهرة الزبد/ ظاهرة طارئة لا تلبث ان تزول، اما الغاية الرئيسة فهي الاحتفاظ برفقة وذلك كله مُستدعى من الآية الكريمة من سورة الرعد في قوله تعالى(أَنزَلَ مِنَ السَّمَاء مَاء فَسَالَتْ أَوْدِيَةٌ بِقَدَرِهَا فَاحْتَمَلَ السَّيْلُ زَبَدًا رَّابِيًا وَمِمَّا يُوقِدُونَ عَلَيْهِ فِي النَّارِ ابْتِغَاء حِلْيَةٍ أَوْ مَتَاعٍ زَبَدٌ مِّثْلُهُ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللّهُ الْحَقَّ وَالْبَاطِلَ فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاء وَأَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الأَرْضِ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللّهُ الأمثال)[2].

وانطلاقاً من ثنائية التأويل يستدعي راوي (سمير نقاش) في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن)مفردة (زين له) من القرآن الكريم، اذ يتناص النص الروائي الذي يقدم لخروج(شلومو) ليلاً متجهاً إلى الكنيس في قول الراوي واصفاً الحالة المتأزمة للشخصية وتأملها احوال صبلاخ وحوادث القتل والدمار فيها قائلاً (ترى،أسمع حقاً ارواح الاصوات المفزوعة،ام زين له)[3]،فلفظة زين تحيل إلى احتمالين بحسب السياق القرآني الذي وردت فيه. فقد وردت في سورة الانفال للدلالة على وسوسة الشيطان واغوائه،في قوله تعالى(وَإِذْ زَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ وَقَالَ لاَ غَالِبَ لَكُمُ الْيَوْمَ مِنَ النَّاسِ وَإِنِّي جَارٌ لَّكُمْ فَلَمَّا تَرَاءتِ الْفِئَتَانِ نَكَصَ عَلَى عَقِبَيْهِ وَقَالَ إِنِّي بَرِيءٌ مِّنكُمْ إِنِّي أَرَى مَا لاَ تَرَوْنَ إِنِّيَ أَخَافُ

---

(1) عورة الملائكة:78

(2) سورة الرعد، الاية: 17

(3) شلومو الكردي وانا والزمن: 179

اللّهَ وَاللّهُ شَدِيدُ الْعِقَابِ)[1]، وتقترن المفردة هنا بوصف اعمال الشيطان الذي سيجلب البلايا والهموم وهو نفس السياق الذي وظفه النص الروائي،أو تحيل على معنى التصور أو التخيل المرتبط بالذات الضالة فتتخيل أشياء غير موجودة ولاسيما أنها لم تقترن بلفظة الشيطان،وقد تكون مستدعاة من سورة فاطر في قوله تعالى (أَفَمَن زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ فَرَآهُ حَسَنًا فَإِنَّ اللَّهَ يُضِلُّ مَن يَشَاءُ وَيَهْدِي مَن يَشَاءُ فَلَا تَذْهَبْ نَفْسُكَ عَلَيْهِمْ حَسَرَاتٍ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ بِمَا يَصْنَعُونَ)[2]،التناص في الرواية أقرب إلى ما جاء في الآية الثانية،إذ تفقد الشخصية القدرة على التمييز بين الواقعي والمتخيل.

وإذا كانت التناصات السابقة قد قدمت كيفية استدعاء الالفاظ القرآنية وتوظيفها في النص الروائي فان ثمة تناصات اتجهت للتفاعل مع المضامين القرآنية، او ما يصوره التعبير القرآني من شاهد ،في بناء الحدث الروائي وما ينتجه من دلالة ومن معاينة النصوص فلقد انفردت رواية(عورة الملائكة)بذلك التفاعل إذ وظفتها في موضعين الأولى عند وصف الراوي حال المسافرين وهم يسرعون لصعود الطائرة وتزاحمهم فيقول(انت ترى هذه السيقان الملونة وهي تحاول ان تسرع الخطأ فتشتبك ببعضها وتتعثر، أفيخشون تفويت قيامة لم تحن ساعتها بعد)[3]،اذ يستدعي النص الروائي المشهد الذي تصوره الاية القرآنية في سورة (القيامة)التي تصف ازدحام الاقدام والجري والاهوال في يوم القيامة فيقول تعالى واصفاً الحدث (وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ ❖ إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ)[4]،اما الموضع الثاني فلقد ورد في حديثه عن رحلته إلى لندن وكيفية استرجاعه لأحداث حياته كلها وهو في الطائرة فيقول (.....يقال كذلك، ..... ان شريط حياة المحتضر كله، يمر امام عينيه في لحظة ما قبل الموت، فلاينتقل إلى عالمه الاخر الا وهو ممتلىء بعالمه الأول...)[5]،فالراوي يشير إلى حالة الانتقال بين عالمين،حين يستحضر تلك اللحظة الفاصلة بينهما، فهو يقدم لحياة الماضي التي عرفها وعاشها وحياة المستقبل

---

(1) سورة الانفال الاية: 48

(2) سورة فاطر الاية: 8

(3) عورة الملائكة: 50

(4) سورة القيامةالاية: 29 - 30

(5) عورة الملائكة: 216

المجهول الذي ينتظره فهي رحلة انتقال بين عالمين، اختزلها النص القرآني في قوله تعالى في سورة(ق) (فَكَشَفْنَا عَنكَ غِطَاءكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ)[1].

كما تنفتح النصوص الروائية على الحديث النبوي الشريف،مستدعية مضامين الاحاديث النبوية في تأكيدها الحدث المساق، لكي تنهض بوظيفة دلالية، ربما في مقدمتها تأكيد تقارب الاديان، ففي رواية (نزوله وخيط الشيطان)، يستدعي الراوي على لسان شخصية (يعكوب ابن عمام)،وهو يتألم من موقف صديق عمره (علوان) الذي تغير عليه فجأة بعد قرار قانون اسقاط الجنسية العراقية عن ابناء الطائفة ويقارن بين(علوان) وبين بقية أصدقائه الذين ربطته بهم محبة خالصة فيقول(الحب... في سائر الاديان .. الحب!.. واحب لأخيك ما تحب لنفسك .ومجيد وحميد ... وحمادة،ثم مهدي الرائع)[2] يستدعي فيها مضمون الحديث النبوي ولفظه (لايؤمن احدكم حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه)، وهو غير بعيد عن التناص مع الإنجيل ايضاً إذ ورد في انجيل متي في وصايا المعلم قوله (أكرم أباك وأمك. وأحب الآخرين كما تحب لنفسك)[3] وكأنها إشارة إلى تقارب الاديان واتفاقها على أهم مسلمات التعامل الإنساني الاوهي حالة الحب والعدالة التي يجب ان تؤطر العلاقات الإنسانية. فالتناص في النص السابق انما ينهض بوظيفة دلالية كما وينفتح النص الروائي في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) على الحديث النبوي الشريف في حثه على مراعاة الجار حتى لو كان الجار السابع ولكن هذا التناص لا يتفاعل فيه النص السابق مع النص الجديد من دون إشارة إلى المرجع وانما يشار إلى المرجع النصي المراد تاكيد ممارسة منصوص عليها على نحو أمري يدخل في اشتراط الايمان في وصية النبي (ص) بالجار، اذ يستدعي الراوي شلومو، مضمون الحديث النبوي وهو يطلب من عائلة (حسن بوزوك) / المسلمة ان يأخذوا الطعام الذي احضره لهم، فيستدعي الحديث النبوي محاولة في اقحام الوالد، يصف الراوي ذلك بقول والد حسن:

---

(1) سورة ق الاية: 22

(2) نزوله وخيط الشيطان: 329

(3) انجيل متي: 19/20

(ـ ما هذا؟ قبلنا طعامكم مرة،ولكننا لن نقبل صدقاتك ياشلومو، وان كنت مصراً على خدمتنا فحتى متى؟ ثم ان كل شيء بحسابه أيها الجار.

رغم الاهانة التي إخترقت قلبي كخنجر،قلت:

ـ حاشى لله ! فالجار للجار وقد اوصى نبيكم بسابع جار....)[1] .

المعتقدات الدينية الشعبية للمسلمين مصدراً من مصادر تناصات النص الروائي لدى ابناء الطائفة، فعبر معاينة النصوص ـ قيد الدراسة ـ يتبين لنا استدعائها الموروث الفكري الإسلامي وتقديم خطابهم عبر ذلك السياق،اذ تنوعت دلالته فمنها البنائية التي تمثلت في رواية (فوة يادم) حينما يستدعي (خليف)المعتقد الإسلامي الذي يذهب إلى كرامة الامام الكاظم(ع) في شفاء العميان وتزاحم الناس حول ضريحه، اذ يشبه ازدحام الناس حول اخيه (سفاني) وكلماته التي تؤثر فيهم كأنها المعتقد بتلك الكرامة اذ يقول (كلماته كالكاظم تشفي عيون العميان)[2] .

ويبدو ان أكثر انفتاحات النصوص هي عن حوادث كرامات ال البيت (ع) ولعلها محاولة منهم في الإشارة إلى عظم المأساة حين تكون الفاجعة في الدين،كما ان استدعاءها يشير إلى عمق التماهي مع الهوية الثقافية العراقية، فمعرفتهم بتلك الحوادث وتأدية مراسيمها في ذكراها انما ينبع من المدة الزمنية التي عاشوها في العراق حتى عرفوا تقاليد كل طائفة وأسبابها، ففي رواية(نزوله وخيط الشيطان) ينفتح النص الروائي على القدسية التي يحظى بها الامام علي والامام الحسين(ع) في الوجدان الإسلامي، إذ يصف الراوي ذلك عبر حوار (لولو بنت موشياح)مع (عمام) وهي تروي للاخيرة إحساسها بدعاء الاعمى الذي أعطته نقوداً،اذ اجابها :

(ـ الله يستر عليج.بجاه أمير المؤمنين الصُميده علي ابن ابي طالب...

لم افتح حلقي .... "وكيلك الله الكان طلعتو حس" .. كيف عرف إني إمرأة في ذاك الصمت؟!

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 324

(2) فوة يادم: 28

- ايعفغون!... إش عبالك، العميين قلبم إمفتح! خفت .حوَم قدامي طير ابيض،ثم صعد فوق صدري .قيغيد ايوكغ عليي... لكنه لم يلبث وتزحلق.كانت في رقبته بقعة حمراء قانية مثل الدم.. آين آنا؟!.. وقالت عمام

- بعد معينتي هيكذ طيغ؟! .. يقولون بالنجف وبكربلا الحو هيكذ طيوغ .. عل غقبه مالم مثل اللطخة مل الدم.. إيقلك هذا الدم مل الحسين...)[1]..

فتصورهم عن تلك الحادثة انما مستلهم من التصور الإسلامي وكيفية رؤيته لحادثة الاستشهاد وهي في كل الاحوال انما تعمد إلى التذكير بتشابه المآسي بالنسبة للأخيار والمطهرين على مستوى الانبياء لديهم والأولياء والصالحين عند المسلمين، وعلى وجه الخصوص مقابلتهم بين حادثة إستشهاد الامام الحسين (ع) ومقتل النبي (زكريا)لهذا يندب (سلمان حشوة) ذلك التشابه في تعليقه على حادثة الفرهود التي عاش احداثها قائلاً:

(- وحسين مات ابكربلا والجود يمَا

أحو لحسين!.. احو زخريا! .. حو لحسين!.. حو زخريا!..)[2]، فما حدث في فاجعة النبي (زكريا) حدثت مع الامام الحسين(ع) وكأن النص يستدعي الحدث التوراتي والتاريخ الإسلامي ليقدم من خلاله مشتركات عدة،لعل أهمها إعادة التاريخ نفسه في الاقتتال بسبب الدين، فإذا كان الاسلاف اصحاب مبدأ ديني لا يحيدون عنه فإن اتباع الدين اليهودي وعلى وجه الخصوص لم يحاولوا نشر دينهم أو التقليل من دين الغير بل اكتفوا بالحفاظ على يهوديتهم بوصفها ديانة فقط،كما ان المكان الذي استشهد فيه الامام الحسين(ع)كان في كربلاء،وهو المكان نفسه الذي ذهب اليه (سلمان حشوة) ليلة الفرهود وفي ذلك إشارة إلى اقتران الحادثة على نحو التشبيهوالاثر المأساوي في حوادث السبي التي حصلت والقتل والدمار عند اليهود التي شابهت فاجعة كربلاء في نفسية المسلمين، حتى غدت اهم مرتكزات الفكر الإسلامي الشيعي،فلا عجب ان ترتبط كل حادثة قتل سببها الدين بفاجعة كربلاء. وقد يحاول الراوي ان يعلل النفس بالامل بغدٍ أفضل، ويؤكد

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 35

(2) نزوله وخيط الشيطان: 77.

إن الظلم وان طال فلا بد أن يزول، ولا يدوم الا العدل، وهو ما تصوره رواية (ايام العراق) حين استدعت مقولة الامام علي (ع) في تشخيصها لواقع البلد بعد إن إضطر الراوي إلى الرحيل منها .اذ يقول (ان دولة الظلم ساعة ودولة العدل إلى قيام الساعة. المسكنات كانت كثيرة الا ان السنة الحريق كانت تمتد إلى كل مكان)[1].

ولعل إهم قضايا الاعتقاد الإسلامي هي معجزة (الاسراء والمعراج) بوصفها معجزة الرسول الاكرم (ص) إذ يعمد راوي (عورة الملائكة) إلى استدعائها وتوظيفها في نصه ليوضح من خلالها رحلة البطل النفسية واختراقه عوالم عدة مختلفة ومتناقضة، والاهم من ذلك كله دهشته وهو يتنقل فيها، فلكي يحدد الراوي ابعاد نصه احال مرجعية النص إلى تلك الرحلة اي (الاسراء والمعراج) التي إختزلت مكنوناته فكانت الصورة المعبرة عن اختلاف العوالم .اذ يقول مصوراً حاله بعد ان ادرك تلك العوالم على يدَ كل من عرفهم سواء لجنة المناقشة أم اصدقائه أم محيطه على وجه العموم(أصرخُ بإني أتحت لهم بسخاء ورحابة صدرا لقائي في بحور ظلمات، مُذ هش وجداني برحلة شبيهة بالاسراء والمعراج)[2].

(1) الخروج من العراق: 586.

(2) عورة الملائكة: 48.

المبحث الثاني

التداخل النصي التأريخي

لما كان مجمل الخطاب الروائي في نصوص أبناء الطائفة اليهودية يشير إلى حالة من إعادة كتابة التاريخ، لذلك فلابد ان يتأسس النص عندهم على تعالقات نصية تاريخية . فالانفتاح النصي على التاريخ وحوادثه يشكل محوراً مهماً في بنية النص، منطلقين من فكرة ترى ان التاريخ لا يكتب مرة واحدة فقط(بل إن كل فئة تكتبه بطريقتها، وتفسر احداثه بما يتناسب ومصالحها، وتتعدد المواقف تجاهه بتعدد فئات المجتمع والاحزاب السياسية والمذاهب الدينية. وهكذا فإن التاريخ يحدث مرة واحدة،ولكنه يكتب أكثر من مرة)[1]، لذلك فإن أهم أسباب استدعاء التاريخ وتوظيفه هو امتداد الماضي في الحاضر وفق رؤية أيديولوجية قد توظف عبر دلالة التماثل أو التناقض[2]، فـ (اللجوء إلى التاريخ للتفاعل معه كمادة حكائية هو إختيار جمالي من جهة، ومن جهة أُخرى يتيح القدرة على التعبير أكثر مما يتيحه واقع مرير مسيج بسلسلة من المحرمات والممنوعات)[3]، ولما كانت (سمة التاريخية تعني كل ما يرتبط بالماضي زمنياً ودلالياً، فالمرتبط زمنياً اصبح جزءَ متحققاً من التاريخ، والمرتبط دلالياً يستمد مواصفاته من الذاكرة التاريخية، بهذا فإن كافة الشخصيات الدينية والاسطورية والأدبية والفلكلورية تنسحب عليها صفة التاريخية)[4]، وتأسيساً على ذلك سنعمد إلى دراسة تناصات الاحداث السياسية (بوصف السياسة جزء من التاريخ) في محور، والتناصات الاسطورية في محور ثاني اذ سنوضح من خلال التناص التاريخي طبيعة البعدَ الذي حاول الراوي توظيفه فقد يكون سياسياً أو أسطورياً أو اجتماعياً أو فلسفياً.

---

(1) توظيف التراث في الرواية العربية: 122

(2) ينظر، توظيف التراث في رواية(jar u jar لمحمد بوزكو ،بقلم، اليماني متسوح، جامعة محمد الأول Tawiza. X10.jar u jar mx

(3) م.ن

(4) القناع في الشعر العربي الحديث: سامح الرواشدة، دراسة في النظرية والتطبيق ،مطابع كنعان ،عمان ،الاردن، د. ط،1995: 10

يأتي توظيف الشخصية التاريخية في النص الروائي أهم اشكال التعالقات النصية التاريخية،اذ يحيل الاسم إلى الحقبة التي عاشتها الشخصية وتميزت فيها ولاسيما ان الروائيين سيعمدون إلى توظيف شخصيات ذات مقروئية عالية في ذاكرة القارىء ومخزونه الثقافي،ففي نصوصنا قيد الدراسة- يمكننا ان نعد كل الشخصيات ذات البعد المرجعي التي سبق ودرسناها في مبحث الشخصية،اشكالاً للشخصيات التاريخية المتناصة، فلى سبيل المثال ترد الإشارة إلى العصر العباسي ولياليه الالف ومنجزات الخليفة(هارون الرشيد) في رواية (شلومو الكردي وانا والزمن) حين يصف الراوي طول بقائه في إيران مشبهاً تلك المدة بطول الليالي الالف التي عرفتها بغداد فيقول (ليالي الف ليلة ايران في عهد الشاه محمد رضا بهلوي،وزعيم بغداد الاوحد ... وانا أهفو للعودة لعاصمة الرشيد . ما زلت اذكر كيف طردت من بغداد في غرة من أمري مع باقي اليهود الايرانيين...)[1]، فالراوي يعمد إلى المقابلة بين زمنين في نفس المكان وهو حال اليهود في ظل الخلافة العباسية - ممثلة بشخصية(هارون الرشيد) التي احال النص عليها، حين كان الإسلام في أوج عظمته وفتوحاته وبين القرن العشرين عصر التقدم والتكنولوجيا والتغيرات الثقافية التي من المفترض قد غزت كل مجالات الحياة فهو يقدم لصورة التعامل مع ابناء الطائفة والمقابلة بينهما، اذ يشير إلى اقرار قانون (التسفير)في عهد (عبد الكريم قاسم) حين قام بتسفير كل العراقيين الذين كانت لهم اصول ايرانية، ومصادرة ممتلكاتهم والطامة الكبرى حين يكون الفرد منهم يهودي الديانة وايراني من احد الابوين، فالنص يكشف بداية الصراع السياسي بين البلدين لذلك فإن وظيفته دلالية عكست فيه الشخصيات المستدعاة بعداً تاريخياً- سياسياً.

وقد يكون استدعاء الشخصية الدينية بوصفها تمثل حادثة مهمة في التاريخ، لكي تؤكد استمرار الحدث الذي اقترنت به وعدّه صفة أساسية فيها، اذ تحيل سياقات النصوص على تشابه حالات الظلم والقتل والتخلي عن المبادىء في كل العصور، من ذلك ما يستدعيه النص في رواية (نزوله وخيط الشيطان) لشخصية الامام الحسين(ع) والنبي (زكريا)،اذ ترفض الشخصيتين مظاهر الظلم والتعدي على حدود الله، لذلك فإنها تُحارب وتجابه فيكون مصيرها القتل ربما بسبب قداسة اصولها، يصف الراوي ذلك

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 24

بالقول (وحسين مات ابكربلا والجود يما احو لحسين! .. حو زكريا!... حو لحسين!... حو زخريا! ..)[1]، فالراوي انما يستدعي الشخصيتين الدينتين ليؤكد المصير الذي ينتظر كل من تمسك بدينه وحاول الاصلاح،كما اننا نجد الراوي يربط فاجعة كربلاء بحادثة الفرهود، فهو يقابل بين حدثين الأول تاريخي والثاني سياسي، لكن ما يربطهما هو النتيجة الواحدة التي أسفرت عن القتل. حتى أضحى العالم كله مرتبط بتلك الفاجعة الدينية لشدة أثرها،اذ تصف شخصية (سلمان حشوة) حدث الفرهود مستدعياً من خلاله فاجعة كربلاء بالقول(كرب وبلاء .. في كل مكان كرب وبلاء.. والعام 1941.. يوم خميس.. والنازيون كالدود ينتشرون في كل الارجاء.. الأول من آيار.. كرب وبلاء،،وأنا أضع رأسي في حلق سبع جائع...)[2]، ويبدو أن ارتباط الحدث التأريخي جاء مباشرة بالحدث السياسي،إذ تحيل كل الاحداث السياسية المستدعاة وعلى وجه العموم على حال ابناء الطائفة حقبة الثلاثينيات والاربعينيات لتغلق بعدها بحادثة الفرهود،فكل الشخصيات التاريخية التي استدعتها النصوص الروائية انما جاءت لتمثل اثر الشخصية في الواقع السياسي وكيفية تعاطيها مع ابناء الطائفة اليهودية، وهي في كل الاحوال تمثل الحقبة التي استدعتها،ففي الرباعية العراقية يكثر استدعاء شخصية (الملك غازي والملك فيصل والوصي على العرش و نوري السعيد)، حتى يمكننا قراءة تاريخ المدونة السياسة للاحزاب الحاكمة في تلك الفترة للعراق عبر تلك النصوص ففي رواية (ايام العراق)، يستدعي الراوي شخصيه الملك غازي ليقدم من خلالها مكانة ابناء الطائفة حينذاك وكيفية تعامل الملك معهم.اذ يقول ذلك عبر الحوار الاتي:

(- انه يطير كل يوم ساعة أو ساعتين

- ومعه طيار يهودي يأتمنه الملك بشكل خاص

- يساعده في الطيران،او يطير به،أو ينوب عنه في الجو احياناً

- طيار يهودي؟

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 77

(2) م.ن

ـ انه لا يأتمن غيره .كل طياري الجيش معروفون لديه إلا إنه اختار هذا الطيار فقط.

ـ لماذا

ـ لانه اذا وقع أي حادث لا سمح الله فسيتهم الطيار اليهودي بتدبيره)[1]، فالنص يستدعي الشخصية عبر تلك الاهتمامات (الطيران) ليقدم من خلالها نظرة الشك التي كانت تعتري الملك تجاه أبناء الطائفة، وكذلك يوجه القارىء إلى حقبة الثلاثينيات حيث كان العراق يعيش فترة من الركود والطبقية وتدني واقع الخدمات مقابلاً لرفاهية العيش التي يتمتع بها افراد الطبقة المالكة.

وقد يستدعي النص الروائي حادثين ليؤسس من خلالهما تعالقه النصي.اذ يستدعي راوي رواية (الخروج من العراق)، حادثة الترحيل القسري من العراق،عبر آلية المفارقة ليقدم من خلالها مصير الطائفة الذي أمسى لعبة بيدَ الحكام السياسين، فيقول ساخراً من ذلك الوضع(كان نبوخذ نصر ونوري السعيد على موعد في إحدى زوايا التاريخ عندما قام أحدهما بعملية السبي قبل آكثر من الفي عام، وقام الثاني بعملية الاضطهاد في النصف الثاني من سنوات الخمسين.. ونحن الذين شهدنا العمليتين جدوداً وابناءً واحفاداً)[2]، فالنص السابق يحيلنا إلى قضية مركزية في الوجدان اليهودي، الا وهي قضية السبي البابلي، إذ ارتبطت بكل مظاهر التشرد والضياع والظلام تلك التي عاشها أبناء الطائفة لفترات طويلة حتى اصبحت مثلاً يضرب في الشدائد والازمات اذ تقدم رواية (فيكتوريا) ذلك الحدث التاريخي بربطه بحدث سياسي وهو تبعات الحرب العالمية الأولى، وتخوف ابناء الطائفة من قانون التجنيد الالزامي الذي فرضه الاحتلال العثماني،اذ يقول(داود) خال (فيكتوريا) مطمئناً عن الحرب التي تدور رحاها بعيداً عن العراق (لا خوف من نبوخذ نصر جديد يهدم اسوار بغداد ويسوق يهودها إلى العبودية)[3]،اذ نجد استدعاء حالة السبي واضحة ايضا في رواية(شلومو الكردي وانا

---

(1) ايام العراق: 290

(2) الخروج من العراق: 592

(3) فيكتوريا : 94

والزمن)، في معرض حديث الراوي عن تصبير (شلومو) لزوجته (أسمر) وهم يواجهون اهوال الحرب العالمية الأولى والخطر الذي ينتظرهم، فيقول:

(- الوضع خطير، واخشى ما اخشاه هو ان تغرق صبلاخ بالنار والدم...

اختباءت داخل افكارها برهة ثم همست:

- لكننا لم نفعل لهم شيئاً، فلماذا يدمرون حياتنا وبلدتنا ياابا سلمان؟

لكن إيماني لحسن الحظ لم يتزعزع . تذكرت الطوفان وغربة بني إسرائيل في مصر، وخراب الهيكل الأول وخرب الهيكل الثاني وسبي نبوخذ نصر، فقلت لأسمر:

- هذه مشيئة ربي وربك ...)[1]،فالنص عبر وظيفته الدلالية انما يقترح إعادة قراءة في الموروث الديني والتاريخي لابناء الطائفة فكل حوادث التاريخ من قتل ودمار وبلاء انما تعيد نفسها في زمنهم الحاضر حتى اصبحت إحدى السمات الدينية عندهم كونهم قد ابتلوا بتلك الاهوال .

وتستدعي رواية (فوة يادم) عهد ياسين الهاشمي وطبيعة شخصيته بوصفه حدثاً سياسياً، حين تسنم رئاسة وزراء العراق حقبة اواخر الثلاثينيات، وهي فترة بدء تأزم العلاقة بين الطائفة اليهودية والطائفة المسلمة، إذ اصبحت حوادث القتل تؤطر المشهد العراقي فنجد الراوي يشير إلى تلك الحقبة على لسان خليف الجايجي ناقماً على الوضع متسائلاً عن أسباب القتل ومجرميها المجهولين قائلاً(ياسين باشا السفاح.. لماذا يقتلنا ياسين باشا في دمس الليل؟!)[2]،اذ يحمله الراوي / الشخصية، مسؤولية زهق الارواح متخذاً من الليل غطاءً للمجرمين كي لا يعرفهم أحد .

فيما تستدعي رواية (فريدة) الحقبة السياسية التي تحيل على حكم الفريق (بكر صدقي)، القائد الذي عرف بحيادته وموضوعيته في المعاملة مع ابناء الشعب كافة، اذ يقدم الراوي تلك الشخصية بصورة تقترب من التسجيلية فيقول مستدعياً احداث حكمه(أخمد بكر صدقي الكثير من مظاهر الاحتجاج الا إنه عجز عن كبح جماح التحركات المناهضة للصهيونية . توجست الطائفة خيفة مما قد يحدث بمناسبة ذكرى

---

(1) شلومو الكردي وانا والزمن: 161

(2) فوة يادم: 147 وكذلك فريدة: 6

وعد بلفور... ثم وقعت الواقعة،أُغتيل بكر صدقي فكأن صديق اليهود وحامي حماهم هو الذي أُغتيل...)[1]. ويبدو إن رواية فريدة وعبر تناصاتها للحقبة التاريخية انماتحاول ان تقابل بين حقبتين تاريخيتين أتخذ منهما الحدث السياسي بؤرة مركزية له، لتوجيه القارىء، فالإشارة إلى فترة (بكر صدقي) وحياديته في تعامله مع ابناء الطائفة، يقابل التطرف في معاملة ابناء الطائفة حقبة تسنم (رشيد عالي الكيلاني) تلك الحقبة التي انتهت بهروب (رشيد عالي) إلى ايران وتحميل بريطانيا ومؤيدوها وبضمنهم اليهود في العراق مسؤولية فشل الحركة، لذلك وقعت حادثة الفرهود،اذ تربطها رواية(فريدة) ربطاً مباشراً بشخصية (رشيد عالي الكيلاني)، اذ يصف الراوي ذلك الحدث قائلاً(رشيد عالي هرب مع حكومته وهم الان في طريقهم إلى ايران... اغلقت المدينة ابوابها وقد باتت بلا حكومة.. ولم يعد رشيد عالي رئيساً للوزراء، ولم يتحرك الالمان لنجدته...كسب الانكليز اخيراً معركة في مكان ما. ويبدو إنهم يتأهبون لدخول بغداد...ثم دوت في الجو طلقات الرصاص. مراهقوا تنظيم الفتوة هجموا على اليهود الذين كانوا يغادرون الكنيس لابسين ثياب الاحتفال على شرف النبي يشوع. تعالت الصرخات بإنهم يحتفلون بهزيمة العراق..وكان الجيش العراقي بلا رأس، لا يعرف من يقوده ولا ممن يتلقى الاوامر . هكذا ظلت المدينة بلا سيد فريسة للصوص والقتلة. فسهل على عصابات البدو ان يتركوا خيامهم وان ينزلوا ليقتاتوا من اليهود الذين تركوا في متناول اليد)[2]، ويبدو أن الغاية الأساس من استدعاء تلك الحقبة التاريخية وحدثها المركزي هو لتوضيح التباسات إحتفال أبناء الطائفة اليهودية التي تزامنت ظروف فشل الحركة، فهي إعادة قراءة للحادثة من وجهة نظر ابناء الطائفة، وكأننا بهم يقولون إسمعوا الحقيقة من عندنا وليس من الآخرين - بحسب ما يعتقدون - لذلك يخرج التناص لتأدية وظيفة دلالية.

ولما كانت الشخصيات الأدبية والفنية والفلكلورية والشخصيات التي ترتبط بأيديولوجية ما يمكن عدها شخصيات تاريخية، فلقد سجلت النصوص قيد الدراسة حضور تلك الشخصيات، ضمن الشخصيات الأدبية التي استدعتها النصوص هي شخصية اراغون في رواية(وداعابابل)،اذ تشير الرواية إلى تلك الشخصية التي اعجب بها

---

(1) فريدة :131 وكذلك ايام العراق: 13

(2) فريدة: 217

وبمقالاتها، اذ يستدعيها الراوي في حوار يدور حول امتحان اللغة الفرنسية واعجابه بالاستاذ المراقب كونه فرنسياً ومن مواطني اراغون، فيقول مستفسراً من الاستاذ:

(- تعني انك سمعت باراغون؟

- طبعاً إنه احد اصدقائي. الا اني لم أره منذ سنوات

أصبت بالذهول إلى درجة اني كدت أشك في اني فهمت معنى كلماته

- تقصد أنك التقيت باراغون شخصياً

ردَ ضاحكاً:

- بالتأكيد .....)[1]، يأتي استدعاء شخصية الشاعر الفرنسي (اراغون) بوصفه رائد من رواد قصيدة النثر ومن اوائل المنظرين لها. كما إنه عرف بوطنيته العالية لبلده فرنسا، انما يمثل فخر الراوي بكونه مثقفاً ومتابعاً للآداب العالمية، وينسحب ذلك على ابناء الطائفة من الطبقة المثقفة في البلد ومن المتابعين بشغف لكل ما يصدره في الساحة الأدبية، لذلك ينهض التناص هنا عبر استدعاء تلك الشخصية في تأكيد خصوصية الذات اليهودية ودرجة ثقافتها العالية.

فيما نجد استدعاء الشخصية الأدبية العراقية في رواية (الخروج من العراق) ممثلة بالشاعر(بلند الحيدري) أحد مؤسسي حركة الشعر الحر في العراق ومن اوائل المجددين، اذ يستدعى بوصفه صديق الراوي وتجمعهما علاقة طيبة في تلك الحقبة، اذ يقول واصفاً طبيعة حياة اصدقائه حقبة الثلاثينيات ومنهم (بلند الحيدري) (اما بلند، فقد كان صعلوكاً وشاعراً ورجلاً كبير الروح، لا يعرف ماذا تريد الحياة منه، ولا ما يريد منها هو، اخوه صفاء كان يعيش عيشة الترف ولا احد منا يعرف كيف وبأي حق...)[2]، وقد يكون استدعاء شخصية إعلامية مرتبط بكونه صوت المرحلة السياسية الحاكمة انذاك، ففي رواية (يومان في حزيران) يستدعي الراوي شخصية المذيع (يونس بحري)،فعبر ذلك الاستدعاء يحيل إلى طبيعة تأزم العلاقة وتصدعها مع ابناء الطائفة في عموم البلاد العربية، اذ يفصح الراوي عن ذلك عبر الحوار الآتي:

---

(1) وداعاً بابل: 118

(2) الخروج من العراق: 160

(- بالامس إستمعت إلى راديو برلين،فاصبت بالذعر للمرة الأولى.

- ماذا حدث

– كان يونس بحري يقول ان يهود البلاد العربية كلهم متآمرون مع يهود فلسطين،ويعملون ضد مصلحة الحكومات او الشعوب العربية.

- لا أظن ان هناك جديد في مثل هذا القول، فهو يردده مراراً)[1] .

وثمة شخصيات فنية استدعتها النصوص لتحقيق أكثر من مقصد وعلى وجه الخصوص الشخصيات الفنية المقترنة بالهوية الدينية، المتمثلة بالمطربة (سليمة مراد)لعلها استدعيت لتمثل دور ابناء الطائفة في هذا المجال وريادتهم لكل المجالات كما إنها تؤكد في منظور آخر، كاريزما الطائفة وحضورها الواسع بين كل الفئات، ولاسيما بما تتمتع به من قابلية غنائية، اذ يصفها الراوي في رواية (بيت في بغداد) قائلاً(وسليمة مراد كانت مغنية العراق الأولى يهودية تطرب سكان العراق كلهم، وهي تؤدي كل غناء عراقي معروف، من الغناء البدوي والريفي والقروي واليهودي وحتى الغناء العصري صوتها كان أكثر الاصوات ذيوعاً وقوة وفي الحفلات الكبرى التي تقيمها الحكومة والبلاط كانت سليمة النجمة التي لا بد منها لأحياء كل أمسية)[2].

ولم تكتفي النصوص بتلك الشخصيات، إذ نجدها تستدعي شخصية(جان بول سارتر)،المفكر الوجودي في رواية(عورة الملائكة) في محاولة التقديم لشخصية ميشيل الفرنسية، تلك التي عرفها الراوي واعجب بها، وتفاجىء من جهلها وثقافتها السطحية في الحياة اذ يقول محاولاً تصنيف شخصيتها، مشيراً إلى أحد اعمال سارتر بالقول:

(قدمت لها"دروب الحرية" لكي تعرف سارتر . ولتعلم بإن الأشياء نوعان، نوع في ذاته والاخر لذاته .عبثاً بقيت ميشيل منتمية للصنف الأول. قلت لها في أحد الايام "انت لست ما ترين بنفسك،انما مايراه الاخرون بك")[3]، فالنص يتعالق مع بعد فلسفي،يحاول الراوي من خلاله تقديم وجهة نظره بالشخصية. اذ يحاول ترميم دواخل تلك الشخصية

---

(1) يومان في حزيران: 16 وكذلك ايام العراق :196

(2) بيت في بغداد : 373 وينظر كذلك (فريدة في الإشارة إلى اسمهان وسليمة مراد: 9 و 27

(3) عورة الملائكة: 125

بجعلها تعي ذاتها، فسارتر الذي استدعاه النص هو مفكر فرنسي في بلد (ميشيل) ولفكره حضور واسع في ذلك البلد،فميشيل التي كانت تمارس ما يحلو لها من مبدأ الحرية الشخصية، لا تعرف شيئاً عن الحرية التي نادى بها أحد مواطنيها في فرنسا وعرف بها، فالحرية عند سارتر تاتي بوصفها ممارسة، فهي خلق للذات ولا يهمها غيرها. كما يذهب إلى إن الوجود أسبق من الماهية لذلك على الإنسان ان يصنع وجوده ليؤكد ذاته[1]،وهو على العكس تماماً من شخصية ميشيل التي تعتني بالشكل ولا تهمها الذات.

ومن الشخصيات الأخرى المستدعاة ايضاً شخصية (قجا الفلكلورية) من التراث اليهودي التي تقترن بشخصية (ايوب) التي تحيل على التحمل والابتلاء بالمصائب .اذ تستدعي رواية (نزوله وخيط الشيطان) تلك الشخصية لتقدم من خلالها حجم معاناة شخصية (ناجي الجندي)الذي يفعل الخير ولا يجازى الابالسوء.اذ يقول واصفاً طلب زوجته الطلاق ليلة زفافهما، حين أنشغل عنها بإنقاذ كلب صغير غرق في بركة قاذورات،فيخاطب الله بعد إن استاء من حظه(قلتولو ال"الله" .. دوغتين بدلتوا المزالي، وهم طلع امزنجغ؟!.. مانا خوش آدمي .إش سويتو حتى قتعاملين مثل قجا؟!وطلقتها وارتحت...)[2].

واحياناً تستدعي الشخصية الدينية كي يهدم من خلالها الراوي فكرة . بل ويعمد إلى التشكيك فيها في محاولة تأكيد فكرة أُخرى وتعميقها، اي يقدم لفكرتين في النص الواحد هي فكرة الهدم وفكرة البناء. ففي رواية (عورة الملائكة) يقدم الراوي حالة التشكيك بالهوية وتبدلاتها انطلاقاً من وجهة نظر تصدر عن أزمة نفسية، إذ يقدم الهوية عندهم بوصفها تهمة . إذيطرح النص التشكيك في أصول(موسى) بحسب التحليل النفسي وتصور الراوي فيما لو تُبني ذلك التصور وموقف اتباع الديانة اليهودية والآخرين .فيقول(تصور وانت تعتبر ساميتك شيئاً مفروغاً منه، وتسمي اعداءك من قتلوا نصف شعبك بـ"اللاساميين" ثم يتضح إن أصلك ينحدرلقبائل هندوأرية همجية، بمعنى انك ذاتك من أصل اولئك اللاساميين الذين ادخلوا أهلك وذويك إلى أفران الموت. وتصور

---

(1) ينظر: جان بول سارتر، مقال من شبكة المعلوماتWWW. Maaber.org

(2) نزوله وخيط الشيطان: 217

أيضاً ان موسى نبيك، ومنقذ آبائك من عبودية المصريين، ليس عبرياً مثلك، بل هو، كاهن مصري متمرد، تحمل عروقه دماء مستعبديك ومذليك المصريين؟!)[1]، فإن طرح ذلك التصور بشكل إحتمال، إلا انه يوحي بالتشكيك بالانتماء،فيطرح صراع الهوية الدينية التي تتوارى لحساب الهوية الوطنية لاثبات عراقيتهم،كما إنهم يقدمون لفكرة تهمة الهوية ولاسيما الدينية وكأنهم يمرون ضمناً، بانه لا يجب المعاقبة على أساس الدين الذي هو في الأساس أمر مشكوك فيه،لذلك تطرح قضية الهولوكوست عبر تقنية المفارقة، فالمقتولين من نفس اصول القتلة، وعلى الرغم من تعدد التناصات في ذلك النص فإنه نهض بوظائف دلالية تشير إلى أهمية الهوية الوطنية مهما كانت الانتماءات، واذا كان النص السابق قد أحال إلى موضوعة التشكيك بالهوية الوطنية على أساس الدين في محاولة عدم تسييس الدين،فإن النص الاتي في رواية (نزوله وخيط الشيطان)يطرح قضيتين: اولهما تأكيد هوية دينية ارتبطت بانبيائهم، والثانية تاكيد اسبقية الوجود التاريخي في العراق . اذ يستدعي (سلمان حشوة) شخصيات انبيائهم وهو في طريق رحلته إلى فلسطين ضالاً في طريقه المظلم قائلاً(ملائكة الموت تسعى .. ربي مئير باعل النيس!.. نبي حسقيل !.. في أيٍ درب نحن ... قريبون منك يانبي حسقيل أم من نبي يونا وناحوم القوشي أقرب؟!.. من اية وجهة؟! ألشمال أم الجنوب... أسنعبر نهراً، ام نجتاز جبالاً)[2]، اذ تستدعي تلك الشخصيات التي تتوزع مراقدهم بين جنوب العراق ممثلاً بالنبي حسقيل أو حزقيال وذو الكفل وبين شماله (ممثلاً بمراقد الانبياء يونا ويونس) وناحوم القوشي في الموصل)، وفي ذلك ما يؤكد اسبقية الوجود التاريخي في العراق لذلك ينهض التناص بوظيفة دلالية،تعمد إلى تأكيد الهوية الدينية وتأكيد السكن الاصل في الآن نفسه.

اما التناص الاسطوري الذي يهتم بصور تعالق النص الروائي مع الاسطورة،اما بتضمين مضمونها أو الإشارة اليها مباشرة،اذ تنهض بوظائف دلالية في الغالب.والاسطورة في أبسط تعريفاتها هي خرافة أو معتقد مختزن في ذاكرة الشعوب، بوصفه حدثٌ خارقاً، لخصت في نهايته حكمة معينة أو مقولة أثرية،فهي بحسب

---

(1) عورة الملائكة: 167

(2) نزوله وخيط الشيطان: 315

نورثروب فراي تقدم بوصفها تصوراً للعالم،او وظيفة للإنسان لذلك يكون توظيف الاسطورة في الأدب هو الانزياح عن الصورة المركزية للعالم[1]،ولما كانت التوراة في طبيعة قصَها ترتبط إرتباطاً وثيقاً بالقص الاسطوري، فلا شك ان ذلك التأثر ستتشربه عقلية الروائي وتنعكس في ثقافته،كما ان الحاضنة الفكرية للروائيين بوصفهم عاشوا مدة طويلة في العراق،جعلتهم يتأثرون بثقافات الدول المجاورة،من ذلك ما يتعالق به النص الروائي مع الحكاية الخرافية الفارسية عن عالم الجن الديوات/ ذلك المخلوق الاسطوري الذي يأتي ليمثل رمز الخوف والرعب في عالم شخصية (سلمان حشوة) في رواية (نزوله وخيط الشيطان) بتأثير حادثة الفرهود فيشبه عالمه باشكال تلك المخلوقات حيث يقول:

(اجراس تدق في أرض"ديوات" مرده قد نزل سبات الاجيال عليها، وانتفضت في مرقدها "الديوات" وجيوش الموت عادت تتجمع ولها هذه المرة عيون لا عدَ لها..)[2]وتلك المخلوقات تعني الجن بالفارسية، فهي بهيئة نصف بشر ونصف غول تقوم بافتراس الإنسان وتنام وعيونها مفتوحة، اذ يشبة عالمه بتلك المخلوقات الوهمية لأن العالم اصبح كالوهم عنده لشدة قسوته وانقلاب وفقدان إنسانيته،ان تلك الاحالة للصورة البدائية للرموز العدوانية في دواخل البشر انما تشير إلى حالة من الخوف الملازم للذات حتى وهي في قمة إحساسها بالأمان.

وكذلك توظف رواية (نزوله وخيط الشيطان) شخصية الكائن الخرافي (السعلوة) وهي من الموروث الشفاهي العراقي. اذ تكون هيئتها نصف امرأة ونصف سمكة ذات انياب طويلة مشعثة الشعر تفترس الإنسان وتعيش في الماء[3]، وقد اوردت بعض الحكايات العراقية قصصاً خرافية عن زواجها برجال البشر، وفي النص الروائي يوظف الراوي شكلها وقدرتها على الحكي لتقدم بوصفها رمزاً للدنيا التي هاج فيها المرج بعد حادثة الفرهود بعد ان قتل والديه فيها(انفتح الباب..أمي المرحومة. سعلاة شعثاء الشعر ظاهرة

---

(1) ينظر: نظرية الاساطير في النقد الأدبي: نورثروب فراي، تر: حنا عبود، دار المعارف: سوريا، ط1، 1987: 18

(2) نزوله وخيط الشيطان: 123 وينظر كذلك فوة يادم: 99

(3) ينظر: السعلاة: حازم علي قاسم، مجلة التراث الشعبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ع (2)، 1992: 128.

الانياب شحذ مخالبها وتصيح بعواء ذئب مسعور.. كتلوه!.. وصلوه!.. أني جوعانة..أريد اكل!..)[1]

وفي رواية (الرجس) يوظف الراوي رمزالرمز في محاولة تجسيم معاناته وإحساسه بضغوط التعذيب في السجن، فبسبب من حالة الهلوسة أو الهذيان التي يعيشها الراوي/ السجين بدأ بتخيل اشباح وهمية تخاطبه. وهي رمز للمرض وحالته النفسية والصحية . يشبه أنفاسها بهياج وشراسة المحيط(اوقيانوس) الذي اسماه العرب قديماً بحر الظلمات، وهو رمز الرمز هنا اذ يصف ذلك بالقول(اشباح .. ممسوحة القسمات، فيهما ايضاً هواجس وخيالات مثل انفاس تتصاعد من أعماق اوقيانوس شرس في هياجه وجبروته)[2]فالراوي انما يوظف شراسة وهياج المحيط اقيانوس المعروف بها، ليصورمدى تأثير تلك الاشباح على نفسيته حتى بلغت ذلك الحد من الشبيه اذ يعرف اوقيانوس بقوته الجبارة التي تهز المحيط[3].

وياتي العامل الديني رافداً للأسطورة وداعماً لها، ولما كانت التوراة قد اشارت إلى عقاب (الله) بحرق مدينتي (سادوم وعامور)بالنار، فلقد جاءت صورة المدينة مكاناً للنار. حيث ترمز النار إلى إحدى العوالم التي تتناولها الاسطورة بوصفه عالماً شيطانياً[4].

ففي رواية(فوة يادم) يوظف ذلك العالم (المدينة المحروقة) على المكان الملعون الذي أصبح رمزاً لكل خطيئة إذ يشبه الراوي حال (خليف) احد افراد الطائفة،إذ في حقبة نهاية الثلاثينيات فيقول مسقطاً جريمة قتل اخيه على حال الطائفة(كان لسانه مقطوعاً وكان وحده في عاموراء الخاطية الملعونة . يتلقى قصاص آثامها وجرائمها ويحاسب على كل دماء البشرية المسفوحة . والاحجار الحمراء والكبريت الناري ينهال عليه ويدمره تدميراً..)[5].

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 125

(2) الرجس: 79، 91

(3) ينظر: اسطورة اوقيانوس. مقالة من شبكة المعلوماتWWW. Wikipedia. org

(4) ينظر: نظرية الاساطير في النقد الأدبي: 47

(5) فوة يادم: 152

ويبدو ان رواية (عورة الملائكة) قد عمدت إلى توظيف الاسطورة بشكل اكبر من بقية الروايات، اذ نجدها توظف اسطورتي البطلين شمشون وهرقل في معرض حديث الراوي عن خيبته مع اصدقائه وفشله في إطروحته للدكتوراه وقراره ببدايات جديدة في لندن. اذ يقول(كي اتماثل للشفاء تماماً من تلك النهاية والج بدايتي الجديدة بجدارة ابطال حقيقين كشمشون وهرقل، وليس بتخاذل اصحابي المخلوقات المرتاب في قوتها ووجودها..)[1]، فالقراءة الأولى تحقق على المستوى السطحي تناصاً دينياً، الا انه في القراءة الثانية انما يحيل إلى تناص اسطوري وذلك ما يحدده سياق تشابه كلا البطلين في جملة صفات استثنائية أهمها القوة العظيمة ومحاولة التكفير عن الذنب، فإذا كان شمشون قد خُدع من قبل حبيبته وعرفت منه سر قوته وحاولت وقومها الاستهزاء به، فقرر ان يقتلهم ويقتل نفسه معهم، وكذلك هرقل الذي كان إحد الابطال الاغريق الاقوياء وقد قرر ايضاً التكفير عن ذنبه بعدأن قتل زوجته واولاده، اذ مات مسموماً بدم عدوّه، فكلا البطلين حاول ان يستعيد توازنه بالبداية الجديدة في ذلك التكفير وقد حاول الراوي ان يستجمع عزمه وقوة ارادته ليبدأ بدايتهم بعدإن خذله الاصحاب وفشل في إدراك وجود الملائكةعلى صعيد تعامله الشخصي مع محيطه وعلى صعيد كتابته للأطروحه . فالتناص هنا ينهض بوظيفة دلالية. وانطلاقاً من وجهة نظر الراوي في الرواية نفسها بعبثية البحث، فانه يعمد إلى توظيف اسطورة سيزيف تلك الاسطورة التي ترصد الصراع الابدي للإنسان مع صعاب الحياة بوصفها عذاباً ملازماً للإنسان في رحلته في الحياة، اذ يشبه الراوي/ اكرم الخياط سقطاته التي تتتابع كتلك الصخرة المدفوعة إلى اعلى قمة الجبل، اذ يقول مخاطباً نفسه (سقطاتي تتتابع مثل صخرة سيزيف... لكنك بخلاف سيزيف حاولت تصحيح الاخطاء فسقطت في اخطاء أفدح..)[2]، فالراوي وعبر استدعاء اسطورة سيزيف انما يؤكد عبثية الحياة الإنسانية ولا منطقيتها حتى تجاوزت بتلك الاخطاء أخطاء سيزيف رمز العذاب الابدي لذلك ستظل الإنسانية تعيش تلك العذابات بتوالي سقطاتها .

وفي محاولة منه للتركيز على ابعاد العلاقة الجنسية في النص الروائي،حاول الراوي في رواية (عورة الملائكة) ان يوظف (اسطورة بعل) لبيان صفات ميشيل فيخاطبها منبهاً

---

(1) عورة الملائكة: 10

(2) عورة الملائكة :72

إياها على طبيعة علاقاتها المتعددة بالرجال . قائلاً(.... تضاجعين كل من هبَ ودبَ،ثم تنادين بنفسك"الذئاب البشرية" ومن هذا المنطلق تعودين لعبادة البعل...)[1]،فاذا كانت عنات(عشتار) قد ساعدت بعل (تموز) ليخرج من العالم السفلي ليعم الخصب والنماء في الأرض وهو رمز لطبيعة علاقة الرجل بالمرأة وأساس إقامة العلاقة بينهما[2]، فإن ميشيل لا تبالي بذلك الرجل،بل تمجده ارضاءً لرغبات جنسية داخلية، فهي تحدد علاقة الرجل بالمرأة من منظور واحد،لا تفكر فيه لأي مستقبل تكفيها العلاقات الآنية،فالدلالة مفارقة لمضمون الاسطورة.

---

(1) م.ن :281

(2) ينظر: ازمة العلاقة بين الرجل والمراة في الاسطورة التاريخية/ج2 . معقل زهو ر عداي، مقال من شبكة المعلومات: الحوار المتمدن ،ع:3696في 12/4/2012 WWW. Ahewar.org

المبحث الثالث

التداخل النصي الأدبي

يمكن ان تمثل النصوص الأدبية روافد مهمة لخطابات متعددة لكنها تكتسب أهمية استثنائية في تعالقها مع نصوص ادبية،اذ يكون التعالق رهين حلقتين من حلقات اكتساب القيمة المضافة للنص الأدبي احداهما تنصرف إلى جماليات هذا التعالق ويضيفه إلى النص والكيفية التي يدار بها هذا التعالق في سبيل اكساب النص الجديد ابعاداً فنية مضاعفة،والحلقة الأُخرى تضع النص رهن المساءلة في تجاوزما يتعالق معه أو تابعيته له،لا على وفق الاتجاة الفكري،او الموضوعة المختارة بحسب وانما على مستوى الاداء الذي قد يرفع من قيمة العمل المتناص او يجعله هامشاً على ما سبقه، وما يشغلنا هنا هو تعالق نصوص أدبية قد تكون روائية او شعرية أو من الأمثال مع النص الروائي،إذ يستدعيها ذلك النص لتعضيد فكرة يطرحها فيكثف النص المُستدعى دلالة النص الروائي ويثريه. كما يأتي استدعاء الأمثال على وجه الخصوص مع نصوص أبناء الطائفة لتؤكد هوية ثقافية عمد الروائيون على تأكيدها في محاور سابقة، وسنعمد في دراستنا لهذا النوع إلى محاور ثلاثة هي :-

1- التداخل النصي مع الأمثال

2- التداخل النصي مع نصوص روائية أُخرى

3- التداخل النصي مع الشعر

التداخل النصي مع الأمثال:

للامثال الشعبية أهميتها في النص الأدبي بوصفها أحد عناصر الأدب، وثروة لغوية وثقافية كالشعر والخطابة وغيرها من فنون الكلام[1]، وتصنف كاحد اساليب الفولوكلور العريقة التي تعيد خلاصة تجربة يومية[2]،اذ يأتي الكشف عن تعالقات النص الروائي مع

---

(1) ينظر: الأمثال البغدادية: الشيخ جلال الحنفي البغدادي: دار الراية البيضاء،ج1، بغداد العراق 1962، 3

(2) ينظر عالم الفولكلور: الكسندر كراب ،تر: رشدي صالح، دار الكاتب العربي للتاليف والنشر، القاهره د.ط:، 1970،26

الأمثال الشعبية ليوضح الصيغة الشاملة لثقافة الإنسان الشعبي التي تستطيع ان تعبر عن نظرته إلى الحياة بصورة أوضح[1]،فالبحث في تلك الأمثال انما يعني (البحث في حياة مئات العامة من الناس على إختلاف نشاطهم وسلوكهم في تعاملهم واخلاقهم وعاداتهم،وكيف تولدت هذه العلاقات ومداها ودورها في تكوين اخلاق الناس)[2].

وفي نصوصنا قيد الدراسة،يأتي توظيف تلك الأمثال ليحقق غاية واضحة هي تأكيد هوية ثقافية تمتن عرى التعامل في علاقة الافراد على اختلاف تنوعهم الثقافي،وتؤكد قضية الانتماء للمكان، ولاسيما ان حوادث الأمثال جرت في بغداد على وجه الخصوص. ما يعني وجود مشتركات عديدة بين الطوائف، فما يجمع تلك الاخيرة كان اكبر مما يفرقها، ولقد لخص الشيخ جلال الحنفي أهمية تلك الأمثال بقوله (منها تعرف أخلاق الامم واطوارها ومنها تؤخذ حالتها الاجتماعية واخبارها)[3]، فالأمثال التي تحيل على حوادث زمنية متباعدة انما تؤشر خواص الاحوال الاجتماعية للعراق في الحقبة التي شهدها أبناء الطائفة منذ سبيهم الأول قبل 2500 سنة إلى لحظة ترحيلهم من العراق،لذلك نجد ان توظيف الأمثال جاء ليؤكد قضايا عدة على صعيد الفكرة،إما على صعيد البناء فلقد إختزل احداثاً كثيرة في السرد استطاع المثل تقديم خلاصتها للقارىء.

ومن الجدير بالذكر إن التعالقات النصية مع الأمثال قد سجلت اكبر نسبة في روايات (سمير نقاش) على وجه الخصوص،اذ نهضت بوظائف دلالية وبنائية أوسع ففي رواية (فوة يادم) جاءت الأمثال لتقدم ملخصاً عن جوانب الشخصية وتعمل على تأدية وظيفة بنائية، حينما يعمد الروائي إلى استعمالها في تصوير دواخل تلك الشخصية وتفسير سلوكها وحالة الصراع الذي تعيشه أحياناً مع ذاتها،فشخصيةحجي حمزة توجز حالها مع تجربة الشيطان بالمثل الذي يصور حال عبدٍ إندهش من حال معينة وهو الوحيد الذي قدَر تلك الحالة،اذ يقول(اني الط الشيطان بنعالي ..أريد اطلَع كل سمي بيه.لكن إفادة؟! فأنا أدري بما أدريه.. أدري ما لو دراه العبد جان شك ثوبه. ادري ما

---

(1) ينظر: موقف المثل الشعبي من الظلم والتعسف ،طلال سالم الحديثي ،مجلة التراث الشعبي وزارة الثقافة والاعلام ،دار الجاحظ للنشر ،بغداد ،العدد 90،السنة،26،1980: 11

(2) م.ن :26

(3) الأمثال البغدادية ،ج1: 11

يجعلني أجهل كل ما يدريه الناس...)[1]، فيما نجد شخصية بابا ليوي في الرواية نفسها، تشبه حالها بحكاية مثل، حين تصور ظلهُ رجلاً آخر سيدخل إلى بيته على زوجته وابنته، فيقول واصفاً حاله حين ساومه ظله على الذهاب مقابل إعطائه نقوداً وتصوره ماذا سيحدث فيما لو تأخر في جلب النقود(أفليس من الجائر أن تقع، بين ذهابه وايابه الطامة الكبرى في بيته؟! .. واذاك سيصبح كما قالوا"لاحظت برجيلها ولا خذت ملا علي" فيفقد ماله ويفقد عرضه ايضاً؟!)[2]،فالراوي انما يستدعي حكاية المثل والتي تنص على ان ثمة إمرأة وقعت في غرام رجل فطلقها زوجها، فيما انصرف الاخر عن رغبته في الزواج منها، اذ يضرب المثل (للشخص "الذي" يحاول استبدال شيء بأخر فيخسرهما معاً[3]،فلقد جاء المثل ليؤكد الحالة النفسية للشخصية واستباقها للحدث، فالوظيفة هنا بنائية، أفصحت عن إحدى مكبوتات الشخصية، وقدرية الخسران التي تلحق بها، ومقدار الصراع النفسي الذي يكبل اتجاه كل حركة منها.

وفي السياق نفسه تقدم الأمثال الموظفة بوصفها تقنية بنائية،تركز على جوانب الشخصية النفسية، وتفصح عن طريقة تفكيرها، اذ يقدم الراوي شخصية (حزقيال) ابن الحاخام(جدليا) الذي أعتاد ان يبتز والده للحصول على النقود لاشباع رغباته الماجنة، فيربط بين حال أبيه وبين حال اصحاب إحدى الحكايات التي ذهبت مثلاً وهي تؤكد تكرار الحدث وملازمته للشخصية وكأنها ابتلاء، اذ يعلق (حزقيال) واصفاً حال أبيه كلما ارسل اليه الشرطي مسعود ليساومه على النقودأو يصطحب (حزقيال)لإعلان إسلامه في المركز فيقول ("الله يعينك يابو طلي.." ياأبي الحاخام التعس البائس..)[4]، فأصل الحكاية كما يوضحها الراوي،ان ثمة رجلاً ترك في داره التي استأجرها خروفاً فصار يرتاد البيت كل يوم بحجة ذلك الخروف[5]، فيما يقدم الراوي الحالة النفسية لشخصية(متانة سير)الذي لا يستطيع مخالفة والده وكلامه في أي شيء فيقول مشبهاً

---

(1) فوة يادم:32 اذ يشير الراوي إلى حكاية ذلك المثل في هامش النص.

(2) م.ن: 188

(3) الأمثال البغدادية ،الشيخ جلال الحنفي البغدادي دار الراية البيضاء ،بغداد ،العراق،ج2 :1964: 188

(4) فوة يادم: 77

(5) ينظر م.ن: 77

حاله ذلك بالمثل (واني هم على حس الطبل خفي يارجليا)[1] اذ يضرب هذا المثل في الاستخفاف بالامور التافهه والجري ورائها والاسراع اليها [2]فشخصية (متانة) لا يستطيع التمرد على قوانين الأب على الرغم من تفاهتها وعدم أهميتها(لمتانة) الا انه لا يستطيع الا الانقياد لها والعمل بموجبها،فالمثل انما يعمد إلى تقديم وظيفة بنائية،اذ تؤكد اهتزاز الشخصية وسلبيتها من حيث الارادة وتابعيتها الملازمة لردود افعالها.

وفي رواية (نزوله وخيط الشيطان) توظف الأمثال للغاية نفسها،اذ تخرج لتأدية وظيفة بنائية أيضاً، فتقدم كشفاً عن نفسية الشخصية وطريقه تفكيرها، فتعمد إلى تلك الأمثال لتوجز صفة معينة فيها، ومن ذلك المثل الذي يردده (علوان) صديق (يعكوب) في تعليقه على انانية الاخير حين كان محتاراً في كثرة المال الذي جمعه وطريقة صرفه،اذ يعرض عليه (علوان) جملة مقترحات فيرفضها (يعكوب)، فيستدعي (علوان) مثلاً ليوجز صفة (يعكوب) حين خاطبه قائلا: (- حرنا وياك يعكوب . يعني لو كلها لو سبع اليا كلها)[3]، اذ يوضح (علوان) صفة الأنانية الاستئثار في شخصية (يعكوب)، فمعنى المثل يشير إلى الاناني الذي يود احتجاز المنافع كلها لنفسه فاذا لم يستطع فضل عروض التلف لها، دون ان يستطيع احد من الناس ان تكون له فيها حصة[4].

فيما تشبه (صبرية بنت عبدوش) قوة تحملها بتحمل القطة التي يقال ان لها سبعة ارواح اذ تتحمل فراق زوجها وبعده عنها وانشغاله في عمله قائلةً: (الله ليواخذك افرايم، شقتسوي بي ؟!.. قتعذبني ..قتعذبني كثيغ !.. انت وابي.. أما أنا .. فأنا روحي روح "البزونة")[5] فالقطة يضرب بها المثل لقوة تحملها والراوي انما يستدعي ذلك المثل لانه يُضرب (لمن تتابع عليه الحوادث المميتة فينجو منها)[6] فالشخصية انما تعمد إلى ايضاح قوة تحملها مقابلاً لقوة ضغوط الزوج والاهل اذ تضغط كل كفة بالاتجاه المضاد للكفة الثانية، متجهة نحو بؤرة الاستقطاب (الشخصية).

---

(1) فوة يادم:94 وينظر كذلك الصفحات 20/ 36/ 47/ 66/ 48/ 97/ 114

(2) ينظر الأمثال البغدادية ج2: 263

(3) نزوله وخيط الشيطان: 84

(4) ينظر .. الأمثال البغدادية، ج2 :32

(5) نزوله وخيط الشيطان: 119

(6) الأمثال البغدادية ج1: 62

وقد تعمد الشخصية إلى تصوير حالتها النفسية المتعبة، التي تصل إلى درجة اليأس والهلوسة حتى تصبح حياتها ليست بذات جدوى، باستدعاء مثل يوضح حال الشخصية التي ليس لديها خيار في تحديد اقدار عائلتها، اذ تصف شخصية العجوز (عطية القراوجي) حالها حيث مُنيت بولد مجنون وابتليت بموت ابنتيها فتقول مشبهة حالها بحكاية قديمة (اكعد بسالفة ذاك العبد الاسود . أبو دُك ابيض واسود! .. ولطبوز حاضر.. ورجال لو عله راسه . بس إيعيله ويكوم الطبوز يلعب طاخ وطيخ . وألا اني .. نطوني الفاسة وكالولي أفلش صخر وجبال .. واني هم اتفلش. اتفتت مثل ما تفتت الشاش الغاليات، اي ليش الله ليش؟...)[1]، فكأن بالشخصية تحمل نفسها مسؤولية ما حدث لأبنها وأبنتها وتعترض على ذلك القدر في أسلوب تهكمي، فهي تستدعي حكاية الاميرة التي عاقبها والدها فزوجها لعبد أسود، فعمدت إلى خلط الخرز الاسود بالابيض وامرت زوجها العبد بفرزها ليلاً. وحين يحاول التوقف تنهال عليه بهراوة فوق راسه)[2] فليس لعطية وللعبد ذنب سوى إنهما اصبحا ضحية القدر. والملاحظ في الوظيفة البنائية للتناص هنا تتمثل في الاستدعاء المتوازي المؤطر بالتشبيه، اذ يصدر عن وعي الشخصية وتلخيصها لما كبلت به من قيود قهرية يوفر لها من الاثر الكلي ما يصل إلى تجسيد الألم الإنساني الذي صورته حكاية المثل، التي خضعت لقهرية طبقية في حين تخضع الشخصية لقهرية اجتماعية مغايرة في الموضع مشابهة في المصير.

وتخرج دلالة التناص للسخرية مع تأديته اثراً بنائياً وتوضيح قيمة الشخصية وصفاتها ولاسيما حين تتوافق مع شخصية مثلها فتقدم وضعها في النص وشبكة العلاقات التي تربطها بالشخصيات الأخرى حين تحدد قيمتها الوضيعة منذ بداية سردها فتوضح للقارئ النهاية المرتقبة لهكذا نماذج اذ يختزل مصيرها وعلاقته بالشخصية الأخرى المثل الذي يوظفه الراوي، ففي الرواية نفسها يوظف الراوي المثل الشعبي لعرض وجهة نظر (يعكوب) بزواج (كرجيي ناتي)و(خوشي الايراني) فيقول (- بلاكت ريهيمين .. هالركعة .. الهل بابوج!..)[3]، فهو يستدعي المثل الذي يقول (هالركعة

---

(1) نزوله وخيط الشيطان:137

(2) ينظر: م.ن..137

(3) م . ن :155

لذاك البابوج)، فالركعة هي ما يتخذ لرقع شيئ مخروق والبابوج احد أنواع المداسات، اذ يضرب ذلك المثل (لما يتجانس من المبتذلات فيرد بعضها إلى بعض)[1]، فالتناص مع الأمثال انما يعمد إلى وظيفة بنائية، اذ يمهد لاحداث مستقبلية تتعلق بمصير الشخصيتين حين يهرب كلاهما فيترك (خوشي) (كرجيي) ويهرب من بغداد،فيما تهرب (كرجيي)مع احد عشاقها وتترك إبنها، فكلا الشخصيتين المبتذلتين يتوقع القارئ منهما حصول تلك السلوكيات،لذلك قدم لصفاتها عبر ذلك المثل .

وكذلك يخرج توظيف المثل الشعبي لغاية دلالية يقصد بها السخرية والتهكم، كما نجده في سخرية (كرجيي ناتي) من حالها حين تستذكر ماضيها وتتحسر عليه، اذ يصف الراوي حالتها وهي تستذكر ذلك بالقول (كان سينك اذكى واصدق إنسان .. علمني كيف يمكن ان يحيا الإنسان .. وكنت ملكة .. وكنت محظية .. وكنت سعيدة في الحالين ..

وعاد خوشي شيئاً ملموساً يتحرك... الدن الذهبي المطنب بروائح عفنة وكريهة الحاضر!....

وتناهت الحسرة مضمخة بلعاب من شهوة حقودة متقدة.

وقالت بقنوط :

ـ اتبردي يا خالة، بحجاية البطالة !..)[2]، فالشخصية انما تستدعي ذلك المثل لتقدم مقارنتها بين زمنين، الماضي حيث السعادة والشهرة والحاضر حيث الخيبة والفشل، فلا شيء باستطاعتها فعله لمعالجة حاضرها سوى التحسر على ذلك الماضي، فتسخر من نفسها على تلك الاستذكارات في زمنها الحاضر.

فيما يوظف المثل الشعبي بطريقة اللوم وتأنيب النفس عن أحلامها التي تفوق قدرتها، وتحميلها مشقة فوق طاقتها، اذ نجد شخصية (سلمان حشوة) تثور على تلك المشقة في تحمل هم وعبئ صبرية ومستقبلها وخوفه عليها من الفرهود الثاني وهي لا تمت له بصلة رحم أو قرابة او اي شيء عدا كونه يحبها . فيصف الراوي حاله قائلاً (وتصور صبرية والفرهود قائم . ماذا ستفعل؟!..حاول ان يغمض عقله .. مخيلته .. لكنه

---

(1) الأمثال البغدادية ،ج2: 132

(2) نزوله وخيط الشيطان :244

قال .. كلا ..فأنا سأحميها وسأمسك بالمدفع الرشاش .. سأحميك يا صبرية حتى وانت في "حجر افرايم"... وخاطب نفسه بمرارة

- لك بالقبوغ .. ليش ايش كسبت ؟!.. لاخال وليد ولاعم ابنيه)[1]، فالراوي يوظف المثل الشعبي (عم اولاد؟! خال بنية ؟!) الذي يضرب (لنفي كل صلة لرجل بغيره... وهو يورد على وجه الاستفهام والعجب والاستذكار، يريد به قائله إنه ليس من،القوم في شيء، فلا هو من عصبتهم ولا من ارحامهم)[2]، اذ يكون توظيف المثل تفسير لاقتناع الشخصية بضرورة التخلي عن حبه لصبرية ومن ثم التفكير في السفر إلى فلسطين لذلك فإنه يؤدي وظيفة بنائية، اذ سيحدد مصير الشخصية في نهاية الأمر

ويأتي توظيف المثل الشعبي ليبين حيرة الشخصية في أمرها وتورطها في حال لا تستطيع الخروج منه، بوصفها المسؤول الأول عن حدوثها، اذ يصور الراوي شخصية (فرحه غاوي) التي كانت المسؤولة عن زواج إبنتها (سعدية) بـ(كريم عبد الوهاب/المسلم) ووقوفها عاجزة في ان تفعل شيئاً حيال إبنتها حينما قررت العائلة تسقيط الجنسية والسفر إلى فلسطين، اذ تقول واصفة حيرتها (وانا مثل بلاع الموس .. إن الفظه لا انجو، ولا أنجو لو اني دفعته للاحشاء)[3]، فالراوي يستدعي المثل الشعبي مثل بلاع الموس اذا طَلَعه جرحه واذا خلّاه وجعه.اذ يضرب ذلك المثل (للشخص الذي تورط في بلوى لا يدري كيف يهتدي إلى التخلص منها ..)[4]، فتعمد الشخصية إلى تلخيص حالها بذلك المثل.

وفي الرباعية العراقية، يعمد الراوي إلى توظيف الأمثال الشعبية،التي جاءت لتصف حال أبناء الطائفة في عقد الاربعينيات، ففي رواية (الخروج من العراق)، يعمد الراوي وهو يصف احوال ابناء الطائفة وهم يستعدون للسفر إلى فلسطين، بعد قيام الحرب مع "إسرائيل" وحين يتزاحمون على شراء حقائب السفر فتزدهر عملية البيع في تلك الحقبة، اذ يقول ساخراً من ذلك الوضع حينما جرد ذاته وخلق مخاطب الوهمي في هذا الحوار عن حال ابناء الطائفة الذين أجبروا على الترحيل ..

---

(1) م . ن :232

(2) الأمثال البغدادية ،ج1: 226

(3) نزوله وخيط الشيطان :319

(4) الأمثال البغدادية،ج2: 63

(ـ ماذا سيصنعون بهذه الاملاك والاعمال والشركات التجارية والاموال ؟...

ـ تجار الحقائب وصناعتها يشتغلون ليل نهار

ـ مصائب قوم عند قومٍ فوائد ...)[1]، فالراوي يستدعي المثل الشعبي (مصايب قوم عند قوم فوائد)[2] لكنه يورده باللغة الفصيحة، والمثل واضح في ربطه بين تغير حال يفيد البعض ويضر بالاخر، اذ تخرج الدلالة للسخرية .

فيما نجد الراوي في رواية (بيت في بغداد) يوظف مثلاً شعبياً لوظيفة دلالية، إذ يعرض الراوي التكاتف الأسري وضرورة الركون إلى الاهل في نصيحة زوج خالة الراوي لزوج خالته الأُخرى، حين يقول (خذ أهلك ولا تهلك)[3]، اذ يستدعي المثل القائل (أهلك ولا تهلك،أهلك وان جار الزمان حنان)[4]، فهو يحثه على البقاء معهم وعدم الأنسلاخ، وكأننا به يؤكد هوية دينية ولا سيما إن مسألة الترحيل جاءت بسبب ديني.

فيما يقرن الراوي في رواية(ايام العراق)أوضاع العراق، حين كان واقعاً تحت السيطرة البريطانية وحرب الاخيرة مع المانيا، اذ يصف الراوي ذلك الحال بقوله(في هذه البلاد يسود المثل القائل: من تزوج أمي أسميه عمي)[5]، اذ تشبه الشخصية حال افراد الشعب الذين يستيجيبون لأي وضع تماشياً مع مصالحهم، بحال من يقصده المثل الشعبي على نحو فردي مما يوحي بوضاعة ذلك الأسلوب في تقبل الآخر المستعمر، ولا سيما حين يكون الطرفان المتصارعان مختلفي الموقف مع أبناء الطائفة، وهو مُستدعى من المثل الشعبي(ياهو الياخذ أمه يصير عمه)[6]، والذي يشير إلى وضاعة الشخص الذي يقبل ذلك الحال.

فيما تستدعي رواية (يومان في حزيران) المثل القائل (ياأم حسين، جنا بواحد صرنا باثنين)[7]، لكن باللغة الفصيحة، حين يشير إلى تحمل ابناء الطائفة لهمومهم داخل البلاد

---

(1) الخروج من العراق ..480وكذلك ينظر الصفحات 82، 234

(2) الأمثال االبغدادية ،ج1: 95

(3) بيت في بغداد :40 وكذلك ينظرالصفحة:96

(4) الأمثال البغدادية، ج1: 78

(5) ايام العراق: 255

(6) الأمثال البغدادية ،ج2: 208

(7) م.ن :197

ومحنتهم وتفكيرهم بهموم ابناء الطائفة في الكويت والبحرين، ومصيرهم بعد إن اعلن الملك غازي عن ضمّ الكويت إلى العراق وموقفه مع المانيا، اذ يستدعي الراوي ذلك المثل فيقول(عندما افكر في الموضوع يخطر على بالي المثل القائل :ياأم حسين،كنا بواحدة صرنا باثنين! نحن نتحمل هم انفسنا، وهمّ ابناء بلادنا الذين يعيشون في الخارج)[1].

ويأتي توظيف المثل الشعبي في رواية (عورة الملائكة) شكل نبوءة الراوي عن فشل علاقة لوسيان ورفقة الذين لم يتفقوا على أشياء مستقبلية، فوصفهم عبر مثل يقول فيه (لقد أعدوا العلف قبل مجيء الدواب)[2]، واحياناً يقال (حضروا المهد قبل الولد) أي إنهم استبقوا احداثاً واختلفوا عليها قبل تحقق او قيام الحدث الأساس الذي ينبني وفقه الحدث المستقبلي، فلقد جاء التناص مع المثل ليؤكد فكرة الراوي ويدعمها في فشل علاقة الشخصين .

وعلى وجه العموم، يمكننا القول إن توظيف الأمثال الشعبية في النصوص، انما جاء تأكيداً لهوية ثقافية، واشراك فئات المجتمع بطبيعة ثقافية عامة، كما إنه يشير في نسقه الضمر إلى تأكيد الانتماء للمكان، وعلى وجه الخصوص (بغداد)،اذ يختار من تلك الأمثال ما جاء تعبيرهُ باللهجة البغدادية .

التداخل النصي مع النصوص الروائية

لما كانت الرواية - بحسب باختين - هي (الفن الوحيد الذي يعيش في صيرورة دائمة، ولا يزال غير مكتمل)[3] لذلك فإن اشكال تعالقاتها مع نصوص او أنواع أُخرى تعد مسألة طبيعية، بوصفها اي الرواية (تشييد .. يقترب من مفهوم تصميم البناء في فن العمارة، إنها فن معماري مكتوب، وعمارة بالمعنى المجازي يدخلها القارىء ويتجول في أرجائها ثم يغادرها،ليعيد بنائها بحسب تصوراته وخلفيته الثقافية ..)[4]، ومعنى ذلك ان ثقافة القارىء باستطاعتها استحضار متعالقات ذلك النص - سواء على مستوى البناء

---

(1) يومان في حزيران: 56 وينظر كذلك الصفحة :11

(2) عورة الملائكة :102

(3) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، تر: محمد برادة ،ط1، دار الفكر، القاهرة ،1987: 12

(4) شعرية الفضاء الروائي: 9

العام ام على مستوى البناء الجزئي، إذ تبقى عملية التأويل خاضعة لذاكرة القارىء وثقافته من جهة ومن جهة أُخرى فإن عملية التداخل تخضع بالنسبة للروائي إلى تأثيرات المعطى السياسي والاجتماعي والثقافي، فتنعكس على نصوصه، ومن ذلك المنطلق فإن تفكيك نسيج النص المتعالق مع نص آخر انما يكشف هنا عن تداخلات ثقافية تؤكد على مشتركات عدة، قد يكون في مقدمتها تشابه الحاضنة الفكرية التي أنتجت تلك النصوص ولاسيما النصوص المتعالقة مع نصوص عربية سجلت علامة فارقة في تاريخ الرواية العراقية والعربية، فيما يسجل التعالق النصي مع النصوص العالمية ثراء ثقافتهم ومعرفتهم وإطلاعهم. بالنسبة للروائين من ابناء الطائفة، ولاسيما حين يتأثرون بكتاب عالميين من الطائفة نفسها، وكأنها تأكيد لهوية دينية، بمعنى آخر إن التعالق مع النصوص العربية يعمد إلى تأكيد هوية ثقافية فيما يعمد التعالق مع النصوص العالمية إلى تأكيد هوية دينية وعلى ذلك تأتي دراستنا لهذا المحور وفق نوعين:-

- التداخل النصي مع النصوص العربية .
- التداخل النصي مع النصوص العالمية الانكليزية .

ففيما يتعلق بالتداخل النصي مع النصوص العربية، يأتي في مقدمتها، تأثر الروائيين من ابناء الطائفة بنصوص روائية ذات بصمة واضحة في سيرة الروية العربية، سواء كانت في إطار البناء الفني أم في تضمين الفكرة. من ذلك ما نجده في رواية (الرجس) التي سبق أن صنفناها ضمن أدب السجون. اذ نجد تداخلاً فيها مع رواية (اسماعيل فهد اسماعيل)(ملف الحادثة 1967)، حين عرضت كلا الروايتين احوال السجين وطرائق التعذيب النفسية والجسدية ولاسيما حينما يكون المتهم بريئاً . فتبدآن برصد مراحل السجن . وتحديد فضاء التحقيق في السرداب ومن ثم غرفة السجن ومساومات المحققين بين التهديد والترغيب،بغية سحب الاعتراف على جريمة لم يفعلها بطلا الروايتين ووصولهما إلى حالة الهلوسة والهذيان في نهاية الرواية. واذا كانت رواية (ملف الحادثة 1967) قد أشارت إلى تحديد فضائها بالقول:

(- الزمان :الان

المكان: غرفة تحقيق.

مع المحقق الأول.

الحالة:استجواب..)[1] في محاولة لتعميم التجربة وامتدادها حتى زمننا الحاضر بتحديد الزمن بـ(الآن) والمكان بتفكيره غرفة تحقيق)،بوصفها إدانة للانظمة السياسية الحاكمة في الدول العربية، فإن رواية (الرجس) لم تشر إلى الزمن بل اكتفت باطلاق مصطلح(هنا - هناك) أو (الطرف الآخر) لتتعالق ايضاً مع مكان روايتي (عبد الرحمن منيف) (شرق المتوسط)[2]و(الان ... هنا)[3] حين منح أمكنته اسماءً افتراضية في (شرق المتوسط)ولم يصرح بأمكنة (الآن....هنا) بوصف مفردتي العنوان فضاء زمانياً مكانياً،انما هي محاولة تعميم الحدث أو تجربة المكان،فالروايات الثلاثة التي مثلت صرخة ادانة في الدفاع عن حقوق الإنسان والتنديد بالممارسات الوحشية والقمعية التي يتعرض لها الإنسان. انما جاءت من رحم حاضنة فكرية واحدة استطاع الروائيون تشخيصها،وما يفترق في رواية (الرجس) أنها عمّقت تلك الممارسات بين أنظمة مختلفة سياسياً لكنها متشابهة في إدارة شؤون بلادها الداخلية اذ قدمت رواية (الرجس) تلك الممارسات القمعية المتشابهة ونفذتها السلطات اللبنانية والسلطات"الإسرائيلية" بحق البطل الذي عبرالحدود من دون ان يعلم، فوجهت له تهمة الخيانة والجاسوسية، وعلى الرغم من أختلاف طريقة الاعتقال في كل الروايات،فانها تشابهت في مضمون احداث السجن ومحكيه. والنتيجة التي صار اليها البطل إذ يفقد توازنه في نهاية المطاف اذيموت.ففي رواية (ملف الحادثة 1967) يُجن البطل ويعترف بإنه هو الذي إرتكب الجريمة بفعل الضغوط النفسية والمادية التي مورست عليه فيصيح معترضاً على براءته(لا والله ياسيدي!! انا لم أكذب ياسيدي النيابة القاتل ... النيابة هو الذي يكذب.. القاتل هو الذي يكذب)[4]، فيما تبدأ رواية (الان ..هنا) بتجريد الوضع النفسي للراوي واقتناعه بيأسه وازمته، حين يقول (حين بدا موتي وشيكاً .. اطلقوا صراحي، فهل يستطيع من يوشك ان يموت ان يفعل شيئاً)[5]، فيما تقدم رواية (الرجس) حالة الهلوسة

---

(1) ملف الحادثة 1967، اسماعيل فهد اسماعيل، دار المدى، دمشق، ط3،7: 1996

(2) شرق المتوسط، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي، عمان - بيروت ط16: 2007،

(3) الان.. هنا، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي، عمان، بيروت ط14: 2007

(4) ملف الحادثة 1967: 131

(5) الان ... هنا: 7

التي أصبحت ملازمة للبطل بعد خروجه من السجن وفقدانه التواصل مع الحياة، ومن ثم فقدانه الإحساس بكينونته حين يقول (اني فقدت إحساسي: لا اشعر ابداً: وانا وحدي دمية مطاطية جامدة فارغة الجوف لكنها مع ذلك تبكي من غير إحساس)[1]، فمن جملة من تناصت به رواية (الرجس) مع تلك الروايات هي مراحل التعذيب وفضاء السجن وأثاثه والحالة النفسية المتأزمة للبطل وطبيعة علاقة الضحية بالجلاد، اذ اشتركت كل النصوص في تأكيد إمتهان إنسانية الفرد والكشف عن سادية الجلاد ممثلاً للسلطة وعجز الضحية والشعب امام تلك القوة وظلمها .

فيما نجد تعالق رواية (نزوله و خيط الشيطان)، التي كتبت في العام 1986، مع روايتي (خمسة اصوات، 1967)[2](لغائب طعمة فرمان) ورواية (ميرامار- 1967)[3] لنجيب محفوظ، اذ تتعالق مع رواية خمسة اصوات على مستوى البناء الفني، فإذا كان فرمان قد عنون فصول شخصياته بشكل اصوات، فإن (سمير نقاش) قد عمد إلى تسمية فصوله بأسماء شخصياته كما هو الحال مع رواية (ميرامار) كما تشترك الرواية مع رواية (ميرامار) في الفضاء الروائي، اذ تجمع بين الشخصيات مكان (نزل) في (نزوله وخيط الشيطان) و (فندق) في رواية (ميرامار)، فأذا كانت البطولة في رواية روايتي (خمسة اصوات) و (ميرامار) للشخصيات، فأنها في رواية (نزوله وخيط الشيطان) جاءت للمكان بفعل الاحداث التي حددت مصير الشخصيات، ليبرز دور المكان رمزاً لمكانٍ اكبر هو العراق، كما تشترك تلك الروايات بتقديم أثرالحقبة الزمنية ولاسيما السياسية منها على حياة الشخصيات ومعاناتها، فالبطولة الجماعية والمكان هما اهم المرتكزات التي اشتركت فيها تلك الروايات .

وتتعالق رواية (عورة الملائكة ـ 1991) على مستوى البنية النصية (الفقرة النصية) مع رواية (اللجنة – 1981) لصنع الله ابراهيم، فكلا البطلين يقفان امام لجنة للأختبار، فلقد كانت لجنة بطل رواية (اللجنة) تتمتع بصفات غرائبية، اذ يجد نفسه أمامها دون

---

(1) الرجس: 217

(2) ينظر: رواية (خمسة اصوات، غائب طعمة فرمان، دار المدى، سورية، الطبعة الثانية، 2008: 115/62/44/22/7

(3) ينظر: رواية (ميرامار، نجيب محفوظ، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاؤه، 1967: 269/210/143/86/17

مسوغ لكنه يحاول اقناع نفسه بالنجاح في الامتحان الذي يخضع له، فيطلبون منه تأدية بعض الحركات وهي في مجملها سخرية ونقد للوضع الذي يعيشه الفرد آنذاك، اذ يصف الراوي بعض تلك الحركات بالقول (أومأ الاشقر برأسه فخلعت السروال ووضعته فوق البنطرون، بينما استقرت انظار اعضاء اللجنة على الجزء العاري من جسدي يتأملون بأهتمام، ولم يلبث الاشقر إن طلب مني ان استدير واعطيه ظهري، ثم آمرني ان انحني، وشعرت بيد على اليتي العارية، وامرني آن اسعل . وعندئذ شعرت بأصبعه داخل جسدي)[1]، فما يقدمه النص فراغ شخصيات اللجنة وسطحيتها واهتماماتها التافهة بوصفها رمزاً لسلطة، فأذا كانت وضاعة اخلاق تلك اللجنة وصل حد ّ الشذوذ فأن وضاعة اللجنة في رواية (عورة الملائكة) وصلت حد محاولة تدمير مستقبل البطل برفض إطروحته للدكتوراه، اذ يخبره مشرفه برفض اللجنة لأطروحته فيقول (لقد كنت الهث منفعل الجوارح وهو يرمقني من داخل ثلاجة كان قمة سوء فهم حقاً !.. وقال

- لقد بعصتك اللجنة !

الانتقال من اقصى الشيئ إلى اقصاه مروع، لكن الغدر أكثر ترويعاً .

- لايمكن ! ... بعد كل هذه السنين ؟!
- هذا ما حدث)[2]

لقد استوحى الراوي فكرة تشكيل اللجنة في رواية (عورة الملائكة) من رواية (اللجنة) لصنع الله ابراهيم، اذ قدم وصف لجنة صنع الله ابراهيم بطريقة فنتازية، فيما حاول راوي (عورة الملائكة) تقديم لجنته بأسلوب ساخر ومتهكم، اذا يصفهم بالقول (إنهم لجنة مؤلفة من بضع حمير ترتدي القفطان الاسود وتضع النظارات، ودعت ذاتها بلجنة الاشراف على الابحاث العلمية، هناك صنفان من الحمير وكنت منتمياً إلى الصنف الاخر الذي لولاه لما إتشح الصنف الأول بالقفطان ووضع النظارات على عينيه وتطاول حتى سمح لذاته بإن يرتقي درجة)[3].

---

(1) اللجنة، صنع الله ابراهيم، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط1 ،1981: 17

(2) عورة الملائكة: 37

(3) م.ن: 30

فإذا كان أسلوب اللجنة مادياً بالحركات مع بطل (اللجنة) فإنه جاء مجازياً مع بطل (عورة الملائكة) فالفعل ومعناه مع البطلين انما يدلان على الاستهانة والاستخاف بالبطل ومحاولته النجاح في ذلك الاختبار وعبور تلك العتبة.

التداخل النصي مع النصوص العالمية:

لما كانت أكثر الروايات (الانكليزية) على وجه الخصوص قد كتبها روائيون من أصول يهودية فلا شك في ان تأثير تلك الروايات يبدو واضحاً على نصوص روائيي ابناء الطائفة- قيد الدراسة- فرواية (نزوله وخيط الشيطان) يستوحي الراوي بنائها الفني من رواية (الصخب والعنف) (لوليم فولكنر) على مستوى تعدد الاصوات وتصنيف إحدى شخصياته بالمجنونة، إذ تروى رواية (نزوله وخيط الشيطان) على شكل فصول تعنون باسماء شخصياتها، ويفرد كذلك للمجنون (جودي القرادجي) الذي يقابل (بنجي) مجنون (فولكنر)، فصولاً خاصة به، يضمنه الراوي خلاصة ما يحاول تقديمه، كما إن خلو البيت في رواية (نزوله وخيط الشيطان) وهجر ساكنيه يقابله بيع منزل عائلة (كومبسون) اذ يستوحي راوي (نزوله وخيط الشيطان) فكرة تغير الزمن وتبدل المكان بتبدل ساكنيه، واذا كان فولكنر يقدم العام من خلال الخاص في رؤيته للإنسانية لتغير القيم والمبادىء في ظل عوامل الاستعمار والاحتلال فإن (سمير نقاش) حاول تقديم الخاص من خلال العام، إذ عرض لتأثيرات الوضع السياسي واسقاطاته على حياة فئات متنوعة ثقافياً واجتماعياً في بيت(النزل) وعلى وجه الخصوص فئات من أبناء الطائفة اليهودية، ليقدم رؤيته المأساوية في نهاية الرواية، إذ يخلو البيت، بوصفه العالم الكبير والوطن الذي كان يسكنه ابناء الطائفة، من ساكنيه ما خلا المجنون وامه المجنونة وكأن العالم لم يبقَ فيه شيئ غير الجنون .

وتشترك كلا الروايتين بتقديم رؤية العالم من وجهة نظر المجنون، وبكلا الروايتين لا يستطيع المعتوهان التكلم بل يقدمان من خلال عالم اللاشعور الذي يصف من خلاله مجمل العالم الروائي مفهومه، لكنه يقدم وجهة نظر ساخرة بكل ما يدور في دنياه فهو لسان حال الراوي اذ يقول واصفاً وجهة نظره في أمه التي تعتقده مجنوناً (ده!.. ده!.. ده!.. ده!.. المعول المشنقة .. المنجل .. عيبة .. ابليس !..

أو تدري امي الخرقاء ماذا تعني هذه الأشياء .. كل الأشياء ؟!..

اني مجنون !.. أصرخ دون هواده بجنوني، ده!.. ده!.. ده!.. ده!.. وليسقط العقلاء، والدود حبي الاكبر، الاوحد في دنيا العقلاء ! ..)[1] .

فيما يقدم (وليام فولكنر) لشخصية (بنجي المعتوه)، الذي توقف عنده الزمن في عمر الثالثة عشر وتحديداً في ذكرى مولده، فهو وان كان لا يستطيع التكلم، الا ان الراوي يستبطن عالم اللاشعور الذي تعيشه الشخصية ويقدمه للقول على لسانه (جعلت أسمع الساعة، واسمع كادي واقفة خلفي وأسمع السقف . السماء مازالت تمطر، قالت كادي، اكره المطر ... ثم إستقر رأسها في حضني واذا هي تبكي وقد أمسكت بي، فجعلت ابكي . ثم نظرتإلى النار ثانية وتحركت الاشكال الناعمة البراقة ثانية، وانا اسمع الساعة والسقف وكادي)[2] .

ولا يخفى تأثر راوي (الرباعية العراقية) برواية (أهالي دبلن)[3] لجيمس جويس، اذ تقدم الرواية طبيعة الحياة في مدينة دبلن الايرلندية من وجهة نظر الراوي وبمراحل عمرية متسلسلة يبدأ منذ مرحلة الطفولة وانتهاء بمرحلة الرجولة، كما ان الأسلوب يزاوج بين السرد الموضوعي والسرد الذاتي وهو الأسلوب الذي اعتمده راوي (الرباعية العراقية) في سرده لفصوله حتى صعُب تحديد النقاط الزمنية في قصص الأسلوبين .

التداخل النصي مع الشعر:

يكشف تعالق النص الروائي مع النص الشعري، سمة المرونة التي تميز الجنس الروائي، فالرواية ككل الفنون الأدبية خاضعة للتطور والتحول، اذ يعد تضمينها واستدعائها لجنس أخر اهم اشكال انفتاح النص فيها فالرواية من ذلك المنطلق هي نص مفتوح على جميع الفنون والاجناس الأُخرى، يفيد منها وتفيد منه بعمليه تكاملية تؤسس لتحقيق وجهة نظر مقدمة من زوايا وروافد (فنون) متعددة، فحتى ان اختلفت الوسائل فالغاية واحدة فيها . اذ يقدم ذلك التنويع طبيعة العلاقة بين الحياة والأدب، وبحسب ماتطرحه النصوص الروائية هنا – فزوايا رؤية الواقع الذي عاشوه اي ابناء الطائفة –

---

(1) نزوله وخيط الشيطان: 331

(2) الصخب والعنف، وليام فولكنر تر: جبرا ابراهيم جبرا، دار الاداب / بيروت، ط2، 1979: 106

(3) ينظر: رواية أهالي دبلن، جيمس جويس، تر: اسامة فزلجي، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا، ط2: 2000

في العراق انما يقوم على تأكيد وظائف على وجه الخصوص اذ يوجز النص الشعري التجربة الإنسانية تعبيرياً ويلخص طبيعة الإحساس ويشير إلى الحدث على نحو رامز احياناً ولاسيما المتأزم الذي يستدعي فيه الراوي التعبير عنه بكثافة وحدّه .

ففي رواية (الرجس) يستدعي الراوي البطل، احد ابيات الشاعر (علي ابن الجُهم)، التي قالها حين سجنه الخليفة المتوكل، وعدت اروع ماقيل في ادب السجون ليصور حاله وقوة مقاومته لذلك المكان / الحبس، اذ يقول الراوي / البطل معلقاً على حاله وهو في السجن مواسياً نفسه من غدر قريبه، مستدعياً ذلك البيت بالقول (كلاهما، قريبي وهذا العريف يجتمعان اخيراً عند نقطه محددة بعد التقائهما في مفترق للطرق تنكمش فيه كل الطرقات المتباعدة والمتقاربة ذلك هو الوهم . رأيت ملامح هذا الوهم تصرخ من على الجدران المنطبقة علي "السجن للرجال" " قالوا حبست وليس بضائري حبسي واي مهند لا يغمد ..")[1]، فالبيت الاخير هو استدعاء لبيت من قصيدة الشاعر (علي بن الجهم) التي يقول فيها :

قالوا حبست وليس ذاك بضائري ... حبسي وأيُ مهند لا يغمدُ
والشمس لولا انها محجوبة ... عن ناظريك لما اضاء الفرقد[2]

إذ يخرج تضمين البيت الشعري، وكأنه احد اشكال مقاومة وحشة المكان وسلوكيات القائمين عليه (اي الضباط والجلادين)، بدليل انه يشبه نفسه وهو بالسجن كالسيف القوي حين يوضع في غمّده،فيما نجد راوي (الرباعية العراقية)، يستدعي بيت المتنبي في مدح سيف الدولة في شجاعته وفتكه بالروم مقابلاً بين تلك الشجاعة وبين خوف ابناء الطائفة وقلقهم بعد اعلان قيام "دولة إسرائيل" وانعكاسها على ابناء الطائفة في العراق والبلدان العربية، اذ يستعير احد ابيات المتنبي لتوجز وضع ابناء الطائفة وفقدان الثقة بأصدقائهم من المسلمين، ففي رواية (الخروج من العراق) يقدم الراوي ذلك الحال عبر حوار الراوي مع صديقه (عدنان)، حين سأله الاخير عن رأيه بالصهيونية وتخوف الراوي وفقدانه الثقة بصديقة، فيقول عدنان:

---

(1) الرجس: 68

(2) ديوان علي بن الجهم، تحقيق، خليل مردم، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، المطبعة الهاشمية، د . ط،1369-1949: 41

(- اتعتقد إنني سأشي بك.

- وهل تعتقد انت، اننا مهما كنا صديقين حميمين إنني إستطيع ان اطمئن اليك، في حين اننا نحن اليهود اليوم كأننا كما قال الشاعر المتنبي

"جفن الردى وهو نائم"...)[1] فالراوي انما يستدعي بيت المتنبي الذي يقول فيه:

وقفت وما في الموت شكٍ لواقفٍ كأنك في جفن الردى وهو نائمٌ[2]

ويبدو ان ايراد جزء من بيت المتنبي مبتوراً إشارة إلى ضيق الموقف وحراجته، فضلاً عن المعرفة بالبيت كاملاً اذ يشبه حال ابناء الطائفة كأنهم محاطين بالموت في كل مكان تماماً كما يحدق الجفن بما تحته فيحيطه ويكون قريباً جداً منهم في تلك الاوضاع، وكأنه اقرب شيء لهم، لذلك لابد ان يكونوا على حذرٍ في ادق تفاصيل الكلام ولاسيما انهم كانوا يمرون بفترة حرجة، أقتيد فيها الكثير منهم إلى السجونبتهمة الانتماء إلى الحركة الصهيونية .

كما يستدعي الراوي في تلك الرواية ايضاً بيتاً للمتنبي عن عراقيل اجراءات السفر على الرغم من رضوخ ابناء الطائفة لذلك القرار وقبولهم بالسفر بعد مضايقتهم في الوطن الام . اذ وضعت امامهم صعاب عدة لكي يسافروا فيقول واصفاً حال ابناء الطائفة :

(- باعوا كل شيء، وهم يجلسون امام حائط عال لا يستطيعون اجتيازه

- وراءهم تاريخ طويل يمتد عبر الفي سنه وأكثر

- كانوا يتصورون الامور حسب رغباتهم، ما كل ما يتمنى المرء يدُركهُ..)[3]،إذ يستدعي الراوي قول المتنبي:

ما كُلُ ما يتمنى المرءُ يدركهُ تجري الرياح بما لا تشتهي السفُنُ [4]

---

(1) الخروج من العراق: 268

(2) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح ابي البقاء العكبري، المسمى بالبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه، مصطفى السقا وابراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1978: ج3: 386

(3) الخروج من العراق :532

(4) ديوان المتنبي، ج 2 :236

إذ يخرج التناص لتأكيد وظيفة بنائية فليست كل الاماني تتحقق بتلك السهولة، إذ عانى ابناء الطائفة وبضمنهم الراوي من تلك الاجراءات، وقد تناسبت وظيفة التناص مع الجزء الذي ذكره من البيت ويشير إلى حكمة التجربة الإنسانية في الحياة.

واذا كانت روايتي (الرجس) و(الخروج من العراق) قد استدعت شعر شاعرين عباسيين،لتقدم من خلال ابياتهما موجز حدث عاشته الشخصية وعمل البيت الشعري على تأكيده، فإن رواية (عورة الملائكة) قد استدعت تعبير الشاعر الجاهلي امرىء القيس في وصف حركات فرسه وسرعته مشبهاً إياها بإرائه عن وجود الملائكة التي يبحث عنها ويشكك في وجودها قائلاً:(انا أعرف إن ارائي غير ملزمة، وهي تتذبذب وفق تجارب ذاتية وتطير مع الاحداث المندفعة في أرجوحتها مقبلة مدبرة..)[1] وكأن تلك الصفات في التقدم والتراجع هي ما يشكل تردد الراوي بوجود الملائكة، فعلى الرغم من كون الاقبال والأدبار تعبير له شيوعه لكننا يمكن ان نلمس فيه إشارة إلى تعبير متقدم اذ يستعير حالة الشك بالوصف الذي منحه امرء القيس لفرسه :

مِكَرٍ مِفرٍّ مُقبل مُدبركجلمود صخرٍ حطَّهُ السيلُ من علِ[2]

فتلك الصفات المتناقضة والمجتمعة في إرائه هي ما ولدت حالة الشك والتذبذب فالمفردتين المستعارتين من إمرىء القيس إنما نهضت بوظيفة بنائية لتؤكد طريقة تفكير الشخصية وترددها حين جمعت بين المتضادين.

ولم يكتف الروائيون باستدعاء أبيات شعرية من التراث العربي،إنما عمدوا إلى استدعاء قصائد عالمية انكليزية سجلت علامة فارقة في تاريخ الأدب الانكليزي، وعلى وجه الخصوص قصيدة (تي. اس.اليوت) (الأرض اليباب)، تلك القصيدة التي مثلت اصعب القصائد الانكليزية كونها انفتحت على أعمال ادبية متعددة ولغات متعددة ايضاً، بالاضافة إلى اعتمادها نزعة شعرية ميثولوجية[3] وكان أهم ما صورته تلك القصيدة هو خواء العالموجدبه وافتقاره المعايير في التعامل مع الذات ولاسيما حين يكون الانحطاط

---

(1)عورة الملائكة: 116

(2) ديوان امرىءالقيس،دار صادر، بيروت ـ لبنان،د . ط:2000: 52

(3) ينظر: الأرض اليباب،قصيدة للشاعر والناقد الامريكي ت.اس. اليوت مقالات من شبكة المعلوماتWWW. Mnaaber.COM

الاخلاقي سمة ذلك العالم المعيش فيصور صراع الروحي والجسدي ومعاناة الشاعر مع تلك الاضداد ،ولا سيما طبيعة العلاقة التي تربط شخصين إذ يصبح الجنس - على سبيل المثال - إحدى وسائل اللهو وقتل الفراغ، بدل كونه وسيلة لاستمرار النوع في الماضي[1] اذ يستدعي الراوي في بداية (عورة الملائكة) أكرم الخياط، عنوان القصيدة،ليصور دواخله المأزومة بعدما عاش الحياة في لندن و"تل ابيب" وفسر أسباب فشله بإقامة علاقات مع النساء ولاسيما إنه يبحث في جوهر الذات ولا يبالي بالجسد واغراءاته، فيقول واصفاً شعوره لحظة إدراكه أسباب الفشل(ان"الأرض اليباب" بأعماقي كلماتها إحجار مرصوصة تحت اقدام ضميري "لاي" الملعونة مسخت الكلمات، خثرت الابداع،جعلت (اليوت) في موضع الله،التدمير....)[2] ويبدو استدعاء الراوي لعنوان القصيدة واضحاً في الاحالة على اجزائها الخمسة[3].

ولا يخفى ان اهم ما استدعاه الراوي من تلك القصيدة، وهو يصف محيط سكنه في لندن هو المقابلة بين عناصر القوة والخواء الروحي والانحطاط الاخلاقي في ذلك المجتمع، فهو يقدم لسلوكيات مرتادي المكان الذين يقف بالضد منهم، بوصفهم ممثلين لحضارة غربية منحطة، وبوصفه ممثلاً لحضارة شرقية مفرطة في إنسانيتها وثرائها الروحي، وفي ذلك انما دليل على تأكيد هوية وطنية، اكدتها تلك المقابلة بين المحيطين، وكأن احالته على تلك القصيدة قد اختزلت تاريخاً وحضارة وفكراً ووجوداً، ظل مرتبطاً به على الرغم من بعده عنه ولا يمكن ابعاد مؤثرات الاغتراب في ردود افعال الشخصية.

---

(1) ينظر: الأرض اليباب، بقلم د. روبرت ب. كايلان.تر: يوسف اليوسف، مجلة الاداب الاجنبية .اتحاد الكتاب العرب بدمشق السنة(1 العدد(4 نيسان 1975: 47

(2)عورة الملائكة: 174

(3) اذ تتكون القصيدة من خمسة اجزاء 1. دفن الموتى 2. لعبة الشطرنج 3. موعظة النار 4. الموت بالماء 5. مقالة الرعد، تلك الاجزاء التي صورت العالم مبنيا على التضاد واستدعت القديم في محاولة ابراز الحديث ومزجت السيء بالجيد والروحي بالجسدي ووجود الدين وغيابه والطمأنينة والخوف .. ينظر: البنية الموضوعية في قصيدة الأرض اليباب لـ(تي. اس . اليوتـ. خالد محمد علي الماوري،مقالة من شبكة المعلومات WWW.yemen. nice.info

المبحث الرابع

التداخل النصي الفني

ونعني به التداخل الحاصل بين النص الروائي وبعض المقاطع الغنائية، أو الاقتراب من الرسم بالكلمات حين يأتي الوصف بشكل لوحة فيتم التداخل بين النص الروائي وأسلوب اللوحة في تحديد ابعادها او قاعدة توظيف اسس فن الرسم في تقديم الوصف، فالفنون التعبيرية هي سلسلة حلقات يكمل بعضها بعضاً، وفي نصوصنا قيد الدراسة لا يمكن ان يكون التضمين او الاستدعاء إعتباطياً ولاسيما انهم يحاولون ان يؤكدوا هوية وطنية وثقافية في الوقت نفسه. ولما كانت الفترة الزمنية التي استدعتها النصوص الروائية تحيل على حقبة الاربعينيات وما قبلها، فلا شك لإن النصوص المستدعاة ستحمل طابعاً او دلالة خاصة تؤكد الهويتين السابقتين ولاسيما مع توظيف الموروث الغنائي . فيما نجدهم يقصدون تجريب اساليب جديدة يعبرون فيها عن مكنونات ذواتهم المعذبة عبر توظيفهم قواعد مدارس الرسم . وان كانت أسلوباً اقرب إلى تراسل الفنون . في التداخل النصي مع اللوحات، لذلك سنعمد إلى دراسة هذا المبحث في محورين:-

- التداخل النصي مع الموروث الغنائي
- التداخل النصي التشكيلي
- التداخل النصي مع الموروث الغنائي:

يأتي الاهتمام بالتراث الغنائي تأكيداً لهوية ثقافية ووطنية . وفخراً بدور العراق الريادي في ميلاد ذلك الفن.إذ ترجع بعض الدراسات التاريخية الجذور الأولى لظهور الموسيقى والغناء إلى بلاد الرافدين. اذ تقول بعض المصادر (لو رجعنا إلى الجذور الحقيقية للموسيقى الكلاسيكية في الغرب والشرق لوجدناها اشورية الميلاد وسومرية الازدهار)[1]، إذ يعمد الروائيون من خلال إشارة مضمرة إلى الحفر في تاريخ البلد واستدعاء المنجزات الحضارية لكل ساكنيه بما فيهم ابناء الطائفة، وتبرز خصوصية تناولهم هذا المحور في كيفية ربطهم للفن بالتاريخ،اذ ترتبط دراسة الفن بدراسة التاريخ،

---

(1) الغناء العراقي: ثامر عبد الحسن العامري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط1، 18:1988

فالحاضر لا يمكن فهمه الا في ضوء تلك العلاقة بوصف الفن يحاول قول حقيقة الإنسانكما ان محاولة رؤية المستقبل وايجاده لا تتم الا بمعرفة الماضي[1]،لذلك يأتي البحث عن المشتركات الفنية بين الافراد ترجمة لبحث علاقة الفن بالتاريخ بوصف الفن هنا عنصراً تراثياً يجمع بين الافراد، فنجدهم يقومون بتحويل الشكل السمعي إلى رمز كتابي[2]، في محاولة مخاطبة حواس القارىء ولاسيما أذنه، اذ يتكىء القارىء على خلفية ثقافية تعيده إلى زمن شيوع تلك الأغنية، فتستدعي الزمان والمكان، لتؤسس عالماً ماضياً معاشاً مناقضاً للاول وكأنها حالة مقابلة بين مكان ثابت وزمن متغير، والراوي في كل ذلك انما يحاول تجسيد أو تجسيم الحالة ليدركها القارىء ويستشعرها، وهي محاولة أُخرى في أسلوب التعبير الذاتي الذي عمد اليه الروائيون فالتنويع - هنا - جاء ليخدم الفكرة والأسلوب.

ينطلق الروائيون في قراءتهم للواقع الاربعيني من فكرة التعايش السلمي والتآلف وتأكيد صلات مشتركة تتجاوز الدين من وجهة نظرهم - فما الإشارة إلى أغاني ناظم الغزالي وسليمة مراد إلا تأكيداً لمساحة الحوار التي كانت موجودة، والتذكير بالارتباط الذي كان بين الطائفتين ممثلاً بالشخصيتين الفنيتين ولاسيما بعد زواج(ناظم الغزالي) بـ (سليمة مراد)، مع احتفاظ كل طائفة بمعتقداتها فاستدعاء او توظيف تلك الأغاني إنما محاولة استعادة زمن مفقود، مثل واقعاً مقبولاً منظماً لذلك يأتي توظيف التراث الفني ممثلاً بالموروث الغنائي أحد اشكال تأكيد الهوية الثقافية والوطنية ولاسيما عملية الانتقاء في توظيف تلك المقطوعات الغنائية التي تمتاز بالاصالة. ففي رواية (نزوله وخيط الشيطان)، والتي كانت الرواية الاوفر حظاً في توظيف الموروث الغنائي، نجد الراوي يعمد إلى توظيف أغنية (ناظم الغزالي) (فوك النخل فوك) في معرض تعليقه عن حال شخصية (يعكوبابن عمام) ورضاه عن الدنيا حين كان ذاهباً إلى بيت الخبازة عيشة،فيقول واصفاً حاله(إندس بخلايا لسانه مطلع أغنية شعبية من القرن الماضي، فنزعه من فمه ثم راح يدندن به وهو راضٍ عن كل الأشياء ممنون منها فوك النخل فوك)[3]، اذ يعود اصل تلك الأغنية إلى مثل يضرب لحسن التوفيق واعتدال الحال[1]،

---

(1) ينظر: دراسات في الموسيقى العراقية .د. شهرزاد قاسم حسن. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1981: 261

(2) ينظر: م.ن: 15

(3) نزوله وخيط الشيطان :42

فالراوي يضع تلك الأغنية في موضع مناسب من الاحداث التي عاشتها الشخصية ولاسيما قبل تغير الاحوال واقرار قانون اسقاط الجنسية العراقية سيتغير الوضع الاقتصادي والنفسي للشخصية.

ويأتي تصوير الأغنية للحالة النفسية للشخصية وتشخيص سبب معاناتها أسلوباً واعياً في تصوير شخصية(عزيزغاوي) وحبه للراقصة (سليمة جوكا بوكا) فيقول واصفاً إحساسه عبر تلك الأغنية (مقتها من فرط الحب ... علقم في طعم عسل.. اندبها " ونامت عيون الناس وكلبي شينيمه" .. تقتلني .. تحنو علي..)[2].

وفي محاولة الراوي تصوير الوضع النفسي وحجم معاناة الشخصية أثر الابتعاد عمن تحب، يعمد إلى توظيف مقطع غنائي يصف حال (صبرية) وهي تشتاق لبيت أهلها الذين تركتهم وتزوجت رغماً عنهم فيقول(والقلب يغني بوجل " مريت على بيت الحبايب")[3] .

وقد ياتي توظيف المقطع الغنائي ليرسم الشخصية الخارجية، ويختزل الوصف وفي الوقت نفسه يصور إحساس الشخصية بالشخصية الأُخرى. من ذلك ما يوظفه (سلمان حشوة) في وصف جمال (صبرية) معشوقته حين يقول (كل البنات نجوم وانتي كمرهن)[4]، انما يوضح ما تتمتع به (صبرية) من جمال خارجي،كما تصور إحساسه بتلك الحبيبة.

واذا كان (سلمان حشوة) قد اختزل إحساسه ورؤيته لجمال صبرية بذلك المقطع،فإن (صبرية) تعمد إلى توظيف أغنية عبد الوهاب في توضيح ابعاد علاقتها بزوجها المسافر دائماً(افرايم) فتقول (يامسافر وحدك وفايتني.. ليه تبعد عني .. ليه تبعد عني .. وتهجرني)[5]، فالراوي يعمد إلى توضيح ابعاد تلك العلاقة واختزالها في هذ المقطع. فالانتقائية في توظيف الأغنية جاءت موفقة. اذ ستتطور الاحداث بين الزوجين وتصل إلى حالة الطلاق بسبب السفر الدائم للزوج وابتعاده عن الزوجة، فتوظيف الأغنية في بداية تأزم العلاقة انما استباق لما سيقع من احداث مقبلة.

---

(1) ينظر:الأمثال البغدادية، ج1 :289

(2) نزوله وخيط الشيطان :203

(3) م . ن: 199

(4) م.ن: 43

(5) نزوله وخيط الشيطان: 119

ويبدو ان أغاني (محمد عبد الوهاب) قد اخذت مساحة واسعة في هذه الرواية، اذ يعمد الراوي إلى توظيف أغنية أُخرى لعبد الوهاب، يصف خلالها (ناجي الجندي) تدهور الاوضاع السياسية واذعانه اخيراً لقرار التسقيط والسفر من العراق، اذ يردد أغنية عبد الوهاب حين ذهب لوداع جميل قائلاً(ليه .. ليه .. ليه.. ياعين دمعي سال؟!

كان قلبي يخفق .. وفي خفقة قلبي عدت ... انا .. ناجي الجندي) [1] .

ويبدو ان الراوي لا يكتفي بتوظيف الموروث الغنائي لبيان الوضع النفسي وانعكاس السياسي عليه. إنما يعمد إلى توظيف مقاطع شعبية ترددها النسوة في المآتم وفي الندب .اذ يقول على لسان (عزيزة) التي ندبت (مرودي) ابن(لولو)، مسقطة حالها النفسية على تلك المقاطع، وفي صورة أبعد كلام شخصيات الرواية اثر خروجها القسري من المكان وافراغه من ساكنيه، وتبدل كل اوضاعهم،وكأنه انعكاس لحال ابناء الطائفة فتقول:

" صبيان لو فاتو سوية

شفتهم مَ ظل حيل بيه

ورايح غدر وسودا عليه

وقتشعلم للقعدين شعل.. واش اتغد اتجوبا عطية؟ .. تقله

إبني ويامحبس يميني ويازهوة الدنيا بعيني

وبعدك ياإبني من يجيني؟!.. " [2]

وتتضح سوداوية تلك الحالة أكثر حين تندب المجنونة (عطية القراوجي) أهل الحوش بعد رحيلهم فيصف الراوي ندبها بالقول(وهمست تندب في صوت مخنوق

الكهوة معزلة وصبيان ما بيها

وتبجي العباخانة تريد راعيها) [3]

---

(1) م . ن: 412

(2) م. ن: 370

(3) م . ن:425

واذا كان (سمير نقاش) قد اعتمد موروثاً غنائياً منوعاً، فإن (اسحاق بار موشيه) قد اعتمد أغاني المطربة(سليمة مراد) على وجه الخصوص، فسمير النقاش يؤكد لهوية ثقافية في الوقت الذي يؤكد فيه بار- موشيه هوية دينية تتوارى خلف الهوية الثقافية، و(سليمة مراد) هي مطربة يهودية الديانة،، فإشارة بار - موشيه - لدور ابناء الطائفة في مجال الفن والموسيقى واضح جداً بدليل اعتماده على أغاني (سليمة مراد)، ففي رواية (الخروج من العراق) يشير إلى إحدى أغاني تلك المطربة والتي يجدها تصف حال ابناء الطائفة بعد حالة المضايقات التي تعرضوا لها في العراق، حتى اصبحت فلسطين هي الملجأ الوحيد في انقاذهم من ذلك الوضع المزري، كما ويصف الشعور الخاص لبقية العراقيين من الطوائف الأخرى تجاه ابناء الطائفة في تلك الاحوال، سيقول موظفاً إحدى أغانيها (أمس في ملهى الجواهري وبينما كانت المطربة سليمة مراد تؤدي غناءها نهض احد الحاضرين وقاطع الفرقة الموسيقية، وهو يصرخ بأعلى صوته:

سليمة رحمة على روحه الذاك الاب الماشفته عيوني... ما تغني لنا:

" يا الماشية بليل الهلجحولي عدنا الليلة"

الوقت هو موسم اسقاط الجنسيات عن اليهود وانتظامهم في قوائم للسفر في اوائل 1950 وقد أصبحت أغنية سليمة مراد وهي مغنية يهودية شهيرة في تلك الايام أغنية رمزية تتحدث عن الحنين للبلاد والتي سنذهب اليها والبلاد التي سنتركها عما قريب)[1].

واذا كان الوضع السياسي قد أنعكس على الحالة النفسية فجعل الراوي يوظف أغنية (سليمة مراد) في وصف احوال الطائفة في رواية (الخروج من العراق) بوصفها حالة عامة، ففي رواية (ايام العراق) ينتقل الراوي من العام إلى الخاص ليكشف عن رهافة إحساسه تجاه احزان الكون وإحساسه بأولى الموجودات فيصف حاله عبر توظيف إحدى أغاني تلك المطربة بالقول: (طالما اضطرب قلبي وانا أسمع عبر الشارع صوت سليمة مراد مغنية العراق الأولى وهي تستنكر تصرفات الحبيب الجائرة وتقول له بصوت عال عبر أصوات السيارات التي تملأ الشارع ضوضاء:

كلبك صخر جلمود ... ما حن عليّ
وانت بفرح وسعود ... والبيه بيه

(1) الخروج من العراق :456. 457

أو تردد بمبالغة غنائية لا مثيل لها:

لومـــا لهيـــب النـــار بضـــلوع اضـــمك
اتمنـــى وردة تصـــير كـــل ســـاع اشمـــك

هذا النواح العميق والاحزان الغامضة، كانت تشبه تماماً ما احسُ به وانا لستُ بعاشق وليس لي حبيب ابكي بسببه أو على فراقه. أنما أحزان الكون كلها كانت تتجمع في أفق حياتي وتذكرني بهذه الأغاني)[1]

ويبدو انعكاس الوضع السياسي على توظيف الموروث الغنائي السوري عن فلسطين واضحاً في الرباعية العراقية، إذ يعمد الراوي إلى توظيف مقطع عن فلسطين في رواية (بيت في بغداد) ويعمد إلى تكراره في رواية (يومان في حزيران)، إذ يقول في رواية(بيت في بغداد) (كنا في تلك الايام نتعلم من الراديو الأغاني التي تقدمها الاذاعة عن فلسطين ومنها أغنية سورية كنا نحاول تقليد لهجتها الخاصة، فنغني معها بلهجة سورية :

فلســـطين فلســـطين شـو شـافت ايـام حلـوين
امـــا اليـــوم مســـكيني شـــو تعبـــاني وحـــزيني
ربـــي تســـاعد ربـــي تعـــين هـــا المظلـــومي فلســـطين

.. كنا نردد كلماتها بدون ان ندرك لماذا كانت فلسطين تعبانة وحزينة ولماذا كانت لها ايام حلوة في الماضي ولماذا كان على الله ان يساعدها ويعينها)[2] .

التداخل النصي التشكيلي:

اصبحت علاقة الرواية بالفنون الأخرى ظاهرة سردية واضحة في محاولة الراوي تجريب اساليب جديدة، اقتنع من خلالها بـ(ضرورة تلوين نصوصه بمناخات جديدة ودفعها نحو عوالم ابداعية أُخرى لتدخل معها في حوارية فنية من شأنها ان تنتج نصاً حداثياً مختلفاً مع تلك الاجواء والمناخات التقليدية التي كرستها الرواية الكلاسيكية)[3]،

---

(1) أيام العراق: 256.

(2) بيت في بغداد :262: وينظر كذلك رواية يومان في حزيران :92.

(3) حركة السرد الروائي ومناخاته: 127

ومن تلك الظواهر علاقة الرواية باللوحة ، إذ يتم ذلك عبر تقنية الوصف حين يتشكل الاخير عبر اللوحة، ولاسيما السريالية والرمزية، فيوظف الروائي أسس الفن التشكيلي في نصه ويتحول السرد من (سرد خطي إلى سرد انقلابي، أو من سرد يصف الحياة الاجتماعية إلى سرد يغوص في النفس الإنسانية... من نص يحترم قواعد اللغة إلى نص يفجر اللغة بإعتبارها الوعاء الذي يصبح حاجزاً امام نقل. ما وصف . لعزل الإنسان عن شحنه)[1].

وفي نصوصنا . قيد الدراسة . تبرز خصوصية التشكيل الجمالي للنص عبر اقتراب الوصف من اللوحة ولاسيما اللوحات السريالية والرمزية، تلك التي توظف الاحلام والهذيان عنصراً أساسياً في التعبير ولاسيما حين يعمد الفنان مع السريالية خاصة إلى التجسيم الواقعي لحالة الهذيان التي يعيشها الفنان، وتظهر تلك اللوحات الوصفية في روايات سمير نقاش على وجه الخصوص، ففي رواية (الرجس) وعبر تقنية التجسيم الواقعي لحالة البطل/ الراوي للموت الذي يتصور انه بأنتظاره حين يقول (دهمني الخاطر يحمل لي روعة ابشع موت. وكان يضحك في وجهي بأشنع طلعة . انيابه تتدلى من ثغره مثل انياب الفيل . ولا عيون في محاجره لكنه يحملق بملايين خلاياه المسدودة. قرنان على رأسه وقرنان في أذنيه وقرن يخرج من فتحة منبعجة في وجهه المسخ . أصلع. مجذوم ..يدب لحمه فوق بدنه كطوابير عقارب .. يشكل صوراً مفزعة لا تبلغها مخيلة بشرية يمحو نفسه ثم يكتسبها في ذاتي وبسرية تامة يتقمصني .. موت مسخ لم يخلقه الله . يتكون داخل جماجم مكتظة بنجاسات الدنيا ..)[2]،فمقاربة الوصف بذلك البعد السريالي وأضفاء تجسيم على حالة الموت يمثل تداخلاً مع اللوحة .

كما يظهر التجسيم الواقعي في رواية (فوة يادم) مع تهيؤات شخصية (متانة سبير) حين ضاع في المقبرة وهو يتصور شكل حبيبته خاتون كجمرة تقوده إلى الطريق في الظلام، فيقول (الله ما أروعها! .. الجمرة المتألقة، مد قدميه في هذه المحارة الشركية المنطبقة عليه. وعلى حماره .. ما احلاها؟!.. سبحان من سواها والقاها في التيه . في

---

(1) الفن التشكيلي والرواية، عندما يثري المتن السردي المتن البصري وبالعكس، محمد ربيعة ،مقالة من شبكة المعلومات الحوار المتمدن ع: 3696 في 12/ 4/ 2012 WWW. Ahewar. org

(2) الرجس :140

الحلكة. في رعب خرافة الديوات.. في موت التجارة .. وبغياب عود ثقاب . جوهرة حمراء تتوهج ناراً . بيضة متألقة ملتهبة . روح سجارته المزهوقة المفقودة . مبعوثة منتظرة على عتبات قدره وهو في مفترق طرق يفضي احدها إلى الموت وثانيها لحياة منشودة . احدها بجنون مطبق والاخر للعقل . الاف عيدان ثقاب متقدة ومتحدة في بيضة من نار تماماً تحت قدميه . تدعوه بلسان ذهبي براق ..)[1]

فيمل تمثل الحوارات اللامعقولة في رواية (نزوله وخيط الشيطان) بوصفها لا مفهومة وغامضة ومضرة لحالة الجنون التي تكون عليها شخصية (جودي القراوجي) البعد السريالي للنص، اذ ينقل الراوي حوارات الشخصية مع مخلوقاتها اللامعقولة فيقول :

(.. ده! . ده!. ده!..

جدرت الخنفساء .....

ده !.. ده ! .. ده ! .. سقط عقل البشري فوق برج بابل الشاهق ! .. ده !.. ده! ..

تسكعت اياماً ابحث عن فأر مصلوب. وعثرت على هياكل فيلة منخورة . وصديقي الممسوخ الطلعة ذو العين اللحمية المبعوجة، غضب مني، فقبلني ثم حشا رأسي صوراً استخرجها من حلقوم رغبات حيتان سابحة بسماء بغداد . ورأيت المعول يتذبذب بسماء بغداد ... قلت لصديقي اللاشيء

- لماذا المنجل .. ولماذا المعول؟ !..

فأراني حقول دماء لا تحصرها العين، كامنة بين اظافر الرحمن وقرون الشيطان، وعليها بيادر فئران محصورة)[2]، إذ يعمد الراوي إلى تصوير العقل الباطن للشخصية، كصور مشوهة وغير مفهومة، فهي ترجمة حرفية لطبيعة تكوين الشخصية بوصفها تحمل عاهة الجنون، فهذه المقاطع الحوارية غير المفهومة والتي لا يخرج القارىء منها بشيء، انما صور مشوه عملت على تعميق صفة الجنون لشخصية ولا طريق أسلم في وصفها الا بالاقتراب من اللوحة السريالية، لكن ما يمكن ان يجعل من الاشكال الغرائبية

---

(1) فوة يادم :99

(2) نزوله وخيط الشيطان: 330

المشوهة والمسوخ التي تعكس ذهنية مضطربة، داخل ضمن أطار التناص الفني، أن الوصف فارق الحد الفاصل بين طبيعة التعبير الواقعي إلى المتخيل اللاواقعي ذي السمة اللاعقلانية، التي تفرض منطقاً تصورياً يهتم بابراز الملامح المخيفة عبر طاقة من الدمج من الاشكال واختيار الاوضاع المصورة التي تبرز القبح ذي الاثر المخيف . وهو يمكن أيجاده في المزاج الفني الذي يؤطر التجربة السريالية المحطمة لواقعية الوجود في فرض غرائبية مفزعة كأعمال . سلفادور دالي . وغيره.

وتأتي الاحلأم ذات الطابع الكابوسي لتمثل صوراً مشوهة تحيل على ابعاد سريالية تقدم وصفها الدقيق لحالة الراوي المتأزمة والتي يصعب توضيحها بالطريقة المباشرة، وفي رواية (الخروج من العراق)، يصف الراوي الكوابيس التي إنتابته في الفترة التي سبقت رحيله من العراق اذ كان ثمة كابوس يتكرر لديه لا يعرف تفسيره، فيقول (هاجمني شخص لم اره ولم أتبين شكله كان هذا الشخص أو الجسم الغريب يحمل في يدهُ عصا في رأسها مثلث عريض القاعدة وقد حملت العصا المثلث في اعلاها تماما . اما المثلث فكان منيراً ويمكن مشاهدته بسهولة .. وقد سددت للمثلث المنير في اعلى العصا التي يحملها الشبح التي هاجمني ضربة واحدة صائبة .. أحاطت بجانب من المثلث .. اخذ النور ينسكب من المثلث الذي ضربته على شكل نجوم صغيرة مشرقة تركض إلى الاسفل كالشهب)[1]، اذ يعتمد الراوي رمز الحلم الذي ظل يطارده لفترات طويلة ولم يعرف له تفسيراً فبتأثير من حالة القلق النفسي والخوف والإحساس بفقدان الامان،أخذ يتصور اشكالاً وتنتابه احلاما لا يجيد قراءة معناها، وهي في مجملها تقترب من اللوحة السريالية الغامضة التي تعتني بالعقل بالباطن وانعكاساته بالنسبة لإحساس الشخصية .

وتفيد بعض النصوص الروائية من قواعد المدرسة الرمزية حين توظف رمز الحلم لمحاولة الوصول إلى تفسير الحدث، ففي رواية (ايام العراق)، يقدم الراوي حلم إحدى قريباته موظفا اللون الاسود ليرمز من خلاله إلى أسباب الحادثة التي ادت إلى مقتل ابنها اذ يصف الراوي حلمها على شكل لوحة رمزية بالقول (حلم يتكرر كل ليلة .. أجدُ نفسي وانا نائمة، في اتم الصحو أتطلع إلى السماء، فأجد سحابة من الطيور، كثيرة كبيرة وسوداء، أسمع حفيف اجنحتها وهي تطير فوق بيتي بأتجاه بيته، واسمع صوتاً خافتاً...

---

(1) الخروج من العراق .: 587

صوتا عميقا، صوتا كانه صلاة مريعة من النوع الذي يصدر عن القتيل في اللحظة الرهيبة التي تمربين وصول النصل إلى قلبه، وخروج الروح من جسده .هذا الصوت يقول كل مرة من الذي يأخذ بثأر الشهيد ؟ من الذي يأخذ بثأر الشهيد؟...) [1]، اذ يوظف الراوي رمز الحدث وهو اللون الاسود دلالة على القتل والغدر وهو لا يستعمل الحلم وهو القتل وانما يستدعي رمزه في التعبير عن عظمة الحدث وسوداويته والراوي في كل ذلك انما يحاول مقاربة الوصف باللوحة الرمزية التي ابرزت الحدث وبينت ابعاده الرمزية على ام القتيل .

وتاسياً على ما سبق فلقد كشفت دراسة التداخل النصي في مباحثه المتنوعة ومحاوره المتعددة عن ثقافة ابناء الطائفة اليهودية العالية، وتمكنهم من أكثر فنون الأدبية والالمام بها، كما إنه جاء كمحاولة للتعبير بكل الاشكال الفنية عن خلجات ذواتهم وصراع البقاء مع الذاكرة في محاولة تاسيس يوتوبيا تفترض وجودهم المستمر كما ان تقارب الحدود بين الفنون الأدبية والفنية التي يسعون لاعتمادها في نصوصهم انما تعكس رؤية مفتوحة ومغلقة في الآن ذاته، مفتوحة حين تنتفي تلك الحدود ويحاولون ازالة الحواجز بينهم وبين الآخرين بل والتأكيد على كون المشتركات اكبر من المغايرة، ومغلقة حين لا ياتي بعدها شيء جديد، اذ حاولت ان تجمع كل شيء حتى لم يتبقى لها ما تجمعه، لذلك فإنهم قد نجحوا في تقديم خطابهم باعتمادهم كل الادوات الفنية التي اكدت المعاناة ومشكلة الانتماء، فهي بمعنى اخر محاولة الافصاح عن المكبوت وتفجير مكنونات النفس البشرية ومحاولة إشراك كل الوسائل في التعبير عن قضية وطن ومحاولة تأكيد الانتماء.

---

(1) ايام العراق :212

بمثابة خاتمة ... ما لم يقله متن الأطروحة

بعد ان فرغنا من تقديم قراءتنا للنصوص الروائية لأبناء الطائفة اليهودية في العراق، تلك النصوص التي أنتجتها ذواتاً فردية، لتمثل ما استقر في الوعي الجمعي لأبناء الطائفة. فلقد وقفنا على جملة من النتائج التي أسفر عنها تحليل متخيلها السردي، وما انطوت عليه نصوصهم ومثيراتها من نزوع فكري فوجدنا ان تلك النصوص توافرت على ما يأتي:

- محاولة تأكيد الهوية الإنسانية، مقترنة بإطار زمكاني وتأسيس قاعدة للحضور في الذاكرة وتكريسها بعداً انطلوجيا – وجوداً – لحياتهم.

- تقديم خطاب يشكل هوية مستقلة خارج إطار الهوية الجمعية التي فرضت عليهم، ويمكن عد خطابهم محاولة تعرية المنظومة الفكرية والأخلاقية للحركة الصهيونية بطرحهم خطاب الهوية المضاد ولاسيما في تأكيد الهوية الثقافية والوطنية.

- اعتماد وعي الذات واستدعاء صورة الآخر منطلقاً لإعادة التوازن للذات التي عمل الآخر على تهميشها وإقصائها.

- الدعوة الى تأكيد خطاب التسامح والتعايش السلمي، فضلا عن تقديم قناعة بالتمسك بالأرض الحقيقية – ولاسيما المستذكرة – وتكذيب أسطورة الأرض الموعودة.

- اعتماد الحوار وسيلة لاستيعاب الآخر واحتوائه، معاملته بوصفه جزءاً من الذات لا نداً لها، بصرف النظر عن هويته الدينية، على مساحة من الانتماء المشترك للوطن وثقافة المواطنة (العراق) من دون التفريط بالاعتزاز بالهوية الدينية لكل طائفة.

- انغلاق بنية المنجز الروائي على الذات بوصفها فاعلاً رئيساً، واقعاً تحت أزمة انتماء متنازع، مما يقربها من نصوص من السيرة الذاتية، تمزج بين الذاتي والروائي وتنفتح على واقع مشترك يستصحب المحيط الإنساني والمكاني، فضلا عن الحدث المقترن بالمتحقق التاريخي.

• التعامل مع الزمن بوصفه حاملاً للانفعالات والإحداث، مكرساً بالحنين المقترن بالشقاء الانطولوجي – في رحلة البحث عن الهوية في الزمن الماضي، الراسخ في ذهن الراوي، والمتعلق بالمكان المستدعى بمعماريته الساكنة في الذاكرة، وممارسة القطيعة مع الزمن الحاضر بحمولته الفكرية والحدثية المرفوضة، ضمن ما يقيمه من علاقة تضاد بين المكان المحبب (العراق) والمرفوض (إسرائيل).

• محاولة استبقاء الزمن والمكان المؤكد باستعمال تقنيات إبطاء السرد وطول الزمن النفسي المهيمنة، المنسجمة مع العيش في الذاكرة التي تقاوم النسيان الذي يضاد دلالة المحو الوجودي.

• لم تكن الشخصية بعيدة عن انعكاس الذات بوصفها ممثلا للمجموعة في تمييز الهوية الدينية من دون مفارقة البعد السيرذاتي في طرح ملامح الشخصية وردود أفعالها.

• توجيه التناص بآليات متعددة لتأكيد تشكيل الهوية الدينية المندمجة بثقافة الآخر الشريك في الوطن والمستجيب للمؤثرات، إذ امتازت المصادر، المتداخل مع معطياتها، بالغنى والتنوع والاتساع في مديات خاصة وعامة.

• اختلفت النتاجات الروائية من حيث القيمة والكم. إذ سجلت روايات سمير نقاش خصوصية في غزارة الإنتاج وتقدّم تقاناته الأسلوبية قياساً إلى بقية الروائيين، فيما نجد نصوصه الروائية قد ابتعدت عن البعد السيرذاتي على مستوى البنية العامة، إذ جاء ذلك البعد على مستوى الفقرات النصية، فيما طغى البعد السيرذاتي لدى بقية الروائيين وهو ما وجدناه على وجه الخصوص في محور رواية الصوت الواحد.

• اهم ما خرجت به الدراسة هو ان المنهج يكون وليد النص، فلا يمكن اعتماد منهج واحد في دراسته وتطبيقه حرفياً، لذلك اضطرت الدراسة الى الإفادة من أكثر من منهج بغية الإحاطة والشمول والوقوف على جزئيات مقولات تلك النصوص.

• إجمالاً يمكن القول هي محاولة كتابة ذاكرة خاصة وتأكيد هوية خاصة، ترتبط كليهما بمكان وزمان معينين، إذ تأتي الكتابة –هنا- بوصفها حالة ولادة ثانية للذات وتأسيس للهوية من جديد.

لقد حرصت الدراسة على شد الانتباه الى البحث فيما تمليه كل مرحلة تاريخية على أفرادها ومحاولة قراءة تلك الاملاءات في ظرف مغاير ومحايد، لكي لا تشكل التصورات المسبقة التي تبنى على التمييز، لذلك تأتي إعادة الكتابة التاريخية لتستدعي حالة القراءة، فكلاهما حالة تستدعي الأُخرى ... كما تفتح الأطروحة باب نقاش تحسبه لن يغلق، ولاسيما في موجات الانفتاح التي يشهدها المشهد الثقافي العراقي على وجه الخصوص، هو نقاش يشرع بابه للتاريخ، إذ تأتي الدراسة بوصفها دعوة لحوار الأديان والانفتاح بدل الانغلاق املاً في غدٍ مستقر ...

ملاحق عن الروائيين

1- سمير نقاش

2- اسحاق بار ـ موشيه

3- سامي ميخائيل

4- نعيم قطّان

5- شموئيل موريه (سامي ابراهيم)

6- شمعون بلاص

7- انور شاؤل

8- شالوم دويش

سمير نقاش:

ولد في بغداد 1938 في البتاوين، هجر من بغداد في 1951 وحاول التسلل الى لبنان ليعود الى العراق الا انه قبض عليه واعيد الى اسرائيل وسجن 6 أشهر بتهمة الخيانة وتنقل بين اسرائيل والهند وايران وتركيا، وبالرغم من صغر سنه وانتقاله الى المدارس الاسرائيلية إلا انه ظل وفياً الى اللغة العربية ولم يستبدلها بالعبرية، إذ كانت لغة التعبير الادبي في نتاجه القصصي والروائي والمسرحي، قدم رسالة الماجستير في العام 1978عن (الادباء والشعراء اليهود في العراق) في حين . وللاسف . رفضت اطروحته للدكتوراه، الموسومة (شياطين وارواح وقوة ميتافيزيقية اخرى في معتقدات اليهود العراقيين وتقاليدهم اليومية)، وهذا ما اشرنا اليه في رواية (عورة الملائكة).

يعد سمير نقاش (ظاهرة فنية)، فلقد كتب جل مؤلفاته بالعربية ومنها ما كتبها باللهجة اليهودية البغدادية التي كانت سائدة في ثلاثينات القرن الماضي وهو الذي غادر العراق وعمره(17) سنه فكيف لمَ بتفاصيل تلك اللهجة واحتفظ بها، وعدا جانب اللغة، فلقد اصفحت مؤلفاته عن حنينه الصارخ للعراق وهو ما ظل ينشده حتى وفاته في العام 2007، ورغم ان سمير نقاش قد خسر من قرائه داخل "اسرائيل" كونه يكتب بالعربية، الا انه اصر على عدم التحول منها الى العبرية.

- كتبت عنه العديد من الاطاريح الجامعية في ايطاليا والمانيا وانكلترا والولايات المتحدة، وفي البلدان العربية، مصر والضفة الغربية.
- تطرح مؤلفاته افكاره الرئيسة وهي عدّ اسرائيل دولة عنصرية شوفينية، مضايقات العرب اليهود في الدول العربية، وفي اسرائيل نفسها، فلقد رفض هذه الدولة واضطر الى الابتعاد بأبنائه الى لندن كي لا يخدموا في عسكرية "الدولة" التي سلبته وطنه الام "العراق".
- استطاع ان يجد فرصة للكتابة في احدى الصحف المعارضة في لندن وهي جريدة المؤتمر، حتى اذا اعلن عن سقوط النظام، عاد اكثر اعضائها الى العراق فتدهورت حالته الاقتصادية وهو في وضع صحي ضعيف الامر الذي اضطره الى العودة الى " اسرائيل " ليموت ويدفن فيها ومن قسوة القدر ان لا يستطيع مشاهدة او زيارة وطنه اذ سبقته المنيه في 2007 .

مؤلفاته القصصية عدا ما اشرنا من روايات

المجاميع القصصية:

1- الخطأ، القدس، 1971

2- حكاية كل زمان ومكان، القدس، 1978

3- انا وهؤلاء والفصام، قصص عراقية، القدس، 1978

4- يوم حبلت وأجهضت الدنيا، قصص عراقية، القدس، 1980

5- عندما تسقط أضلاع المثلثات (قصة عراقية) 1984

النتاجات المسرحية

1- الجنوح والانسياب (3 مسرحيات) شفاعمرو، 1979

2- في غيابه (مسرحية في 3 فصول) شفاعمرو، 1981

3- المقرورون 1990

الاعمال المترجمة

1- رواية فكتوريا لسامي ميخائيل، قام نقاش بابدال كل كلمة "اسرئيل" بفلسطين.

2- قصص نذر الخريف لشمعون بلاص بالاشتراك مع مها سليمان

اسحاق بار- موشيه

ولد في بغداد عام 1927 تلقى تحصيله الابتدائي في مدرسة راحيل شمعون ثم اتم دراسته الثانوية في مدرسة الرصافة عام 1943 ومدرسة الاعدادية الاهلية وفي مدرسة يهودية ادارتها الطائفة، التحق بكلية الحقوق ودرس فيها بين عامي 1945-1948، اولع بالقراءة في سن مبكرة، استطاع بوساطة احد معارفه ان ينظم اشتراكاً في المكتبة العامة في باب المعظم رغم صغر سنه، بعد احداث مذبحة الفرهود وقانون اسقاط الجنسية وحملة الاعتقالات والاضطهادات التي مُنيت بها الطائفة وحادثة اعتقال اخيه الاكبر بحجة (الانتماء للصهيونية) هاجرت العائلة الى "اسرائيل" في عام 1950، وهناك عمل في القسم العربي في الاذاعة الاسرائيلية، وفي السبعينات بدأ نشاطه الادبي بالظهور

- عمل دبلوماسياً في السفارة "الاسرائلية" في مصر في دورتين متتاليتين 1983 - 1988 وهناك صدر كتابه الفريد (مصر في قلبي)، بسبب سوء الاوضاع في المنطقة قرر الانتقال الى مانشستر والعيش في شقة صغيرة مع زوجته الا ان المنيه كانت له بالمرصاد،

اذ انتقل اديبنا الى رحمة الله بعد انتهائه من رواية الجزء الرابع من رباعيته العراقية (يومان في حزيران) في ديسمبر عام 2003 .

وقد كتب د . شموئيل موريه عن الطابع الذاتي لقصص الاديب اسحاق بار - موشيه .واصفاً اياها بالقصص النفسية المتعلقة في احد جوانبها بعالم الطفولة وخرافات الجن والارواح، زد على ذلك انها تروي قصصاً اجتماعية لما لاقاه ابناء الطائفة من ظلم ومعاكسات / مقدمة د . شموئيل ليومان في حزيران.

يقول في اخر مقابلة اجرتها مجلة الاتجاه شرقاً في خريف 2003 عن سر كتابته باللغة العربية(حاولت أن اكتب باللغة العبرية.لكن نهج تفكيري محصور باللغة العربية التي تمسكت والتصقت بها، فقد كانت لي لغة الام، كنت في الثالثة والعشرين عندما غادرت العراق،ولن اجد بديلاً لها اداة للتعبير).

كما وصف د . محمود عباسي قصص الاديب بمزجها بين اساليب الأدب الحديث، وهي الغنائية والرومانتكية).

نتاجاته:

المجاميع القصصية

1- وراء السور،منشورات مجلة الشرق،1972

2- الدب القطبي وقصص اخرى، منشورات مجلة الشرق 1974

3- رقصة المطر وقصص اخرى، منشورات مجلة الشرق1974

4- اسوار القدس وقصص اخرى، منشورات مجلة الشرق 1976

5- الله والزهرة وقصص اخرى، منشورات مجلة الشرق، 1981

6- ما وراء الحياة، وقصص اخرى

الروايات الرباعية العراقية

1- الخروج من العراق (ذكريات 1945 . 1950) القدس، 1975

2- بيت في بغداد، منشورات رابطة الجامعيين اليهود النازحين من العراق،1988

3- ايام العراق،مطبوعات دار المشرق، شفاعمرو،1988

4- يومان في حزيران،رابطة الجامعيين اليهود النازحين من العراق،2004

انور شاؤول:

ولد انور شاؤل في عام 1904 في مدينة الحلة المحاذية لنهر الفرات، نشأ فيها حتى استقر الحال به في بغداد وبأسرته في العام 1916.

- أتم دراسة الثانوية في العام 1927
- تخرج من كلية الحقوق في العام 1931
- أصدر مجلة الحاصد الاسبوعية الادبية في العام 1929
- اسس دار طباعة باسم (شركة التجارة والطباعة المحددة) عام 1945
- شارك في المؤتمرات والاحتفالات الوطنية والقومية في داخل العراق وخارجه كما أظهر تعاطفه مع الوطنيين العراقيين والقومية العربية.
- واجه عدة مصاعب وعقبات في العشرين سنة الاخيرة من مكوثه في العراق الامر الذي اضطره الى مغادرة العراق بالتوجه الى اسرائيل عام 1971.
- نظم رباعية نُشرت في جريدة الجمهورية في العام 1971 وفي اصعب فترة مرَّ بها في حياته جاء فيها

ان كنت من موسى قبست عقيدتي ... فأنا المقيم بظل دين محمد
وسماحة الاسلام كانت موئلي ... وبلاغة القران كانت موردي
ما نال من حبي لامة احمدَ ... كوني على دين الكليم تُعبُدي
سأظل ذياك السمؤل في الوفى ... أسعدتُ في بغداد أم لم اسعد

جدير بالذكر ان هذه الابيات حينما قرأت على الفريق صالح مهدي عماش وكان حينذاك نائب رئيس الوزراء أمر باطلاق سراح الاديب (مير بصري) اذ أُعتقل في مديرية الامن العامة كونه من ابناء الطائفة.!

- توفى الاديب في اواخر عام 1984 في بيته في أحدى ضواحي (تل ابيب).ومن قسوة القدر ان عُومل ابناء الطائفة في العراق بصفتهم يهوداً وعُوملوا في "اسرائيل" بصفتهم عراقيين اذ بلغ الامر بمسؤلة الاخبار في الاذاعة الاسرائيلية بأن ترفض اذاعة خبر وفاته مُعللة ذلك بكون مستمعيها(لا يعنيهم ذلك كما تقول ! بل هي تجهل حتى أسمهُ).

قيمة نتاجاته الفنية:

- يعد اول ممارسي القصة الحديثة في العراق والمبشرين به.
- وضع الشروط الفنية للقصة المقروءة وفق ترجماته لآداب أُخرى.

نتاجاته

- (الحصاد الاول) مجموعة قصصية عام 1933
- (في زحام المدينة) مجموعة قصصية عام 1955
- (عليا وعصام) قصة سينمائية عام 1948
- (وليم تل) مسرحية مترجمة نشرت عام 1932
- (اربع قصص صمية) مجموعة قصص مترجمة عام 1935
- (قصص من الغرب) مترجمة عن الفرنسية والانكليزية عام 1937
- (الطباعة العامة: فنونها وصناعتها) عام 1967
- (قصة حياتي في وادي الرافدين) عام 1980
- (وبزغ فجر جديد) ديوان يضم الاعمال الشعرية الكاملة عام 1984.

شمعون بلاص:

ولد في بغداد منطقة الدهانة عام 1930، انهى تحصيله الثانوي فيها عام 1950انتمى للحزب الشيوعي العراقي وطورد حتى انقذته ذات مرة احدى بائعات الهوى وأجارته، بعد تدهور الاوضاع واثرَ قانون اسقاط الجنسية، قرر الذهاب الى"اسرائيل" اثر ما تعرض له من مضايقات.

كتب القصة والمقالة باللغة العربية حتى عام 1961، وبعد عام 1964، تحول للكتابة باللغة العبرية. حصل على شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون عام 1974عن اطروحته(النكسة في الرواية والمسرح والقصة القصيرة العربيةحزيران 1967. 1973).

نتاجاته:

- اصدر كتاب قصص فلسطينية وهو أول مجموعة بالعبرية للقصة الفلسطينية مع مقدمة عن الادب الفلسطيني.

• اصدر ثلاثية (المعبراة، ما وراء الوادي، اولاد برا) ولظروف النشر أجبر على تغير عنوان الجزء الثاني والذي سميت الثلاثية بأسمه (تل ابيب شرقاً).

• نقّح اطروحته الدكتوراه واسماها(الادب في ظل الحب) وترجمت عن الفرنسية الى العربية وصدر كتاباً نقدياً بالعربية (الادب العربي والتحديث الفكري).

• أصدر مجموعة قصصية بعنوان(امام السور) وفيها توظيف واضح للمرجعية اليهودية العراقية في نصوصها.

• أصدر روايتين للاطفال الاولى بعنوان(أشعب من بغداد) والثانية بالانكليزية (طنبوري).

• أصدر دراسة نقدية (رواد ومبدعون، دراسات في الادب العربي المعاصر) عن دار الجمل عام1993.

• أصدر مجموعة قصصية (نُذر الخريف) صدرت عن دار الجمل وهي منتقاة من مجموعته الاولى قام بترجمتها سمير نقاش ومها سليمان.

• أصدر روايته (الشتاء الاخير) في باريس .

• أصدر رواية (وهو آخر) عن قصة حياة أحمد سوسة واستشهاد ابنته(عالية) في حادثة تفجير مبنى الامم المتحدة في بغداد عام2004.

نعيم قطّان:

ولد في بغداد عام 1928 في محلة (البتاويين) واصل دراسته في مدرسة الاليانس (الإسرائيلي العالمي) إذ كان يستعير الكتب من مكتبة مدرسته والمكتبة العامة في باب المعظم اثر اشتراكه وشقيقه الاكبر في نادي جمعية الشبان المسيحية ... وشاءت الاحوال في عام 1943 اشتراكه اثناء الحرب العالمية أن وصل الى بغداد من بيروت مستشرق كان منتدباً من الحكومة الفرنسية لتنظيم امتحان شهادة المتوسطة(البروفية) لطلبة مدرسة الاليانس في بغداد،قدم نعيم في الامتحان موضوعاً انشائياً عن اديبين فرنسيين، بعد الامتحان استدعى الاستاذ الطالب نعيم ليثني عليه ويقترح له أن يكمل دراسته بالسوربون وفعلاً تحققت الامنية والتحق نعيم بالسوربون واكمل طريقه الادبي. واثر أعتقال أخيه الأكبر بتهمة الشيوعية والصهيونية، فلقد غادرت عائلته إلى"إسرائيل" في العام 1951،

يقيم حالياً في كندا حيث يتولى منصباً سامياً على رأس مجلس الفنون.

نتاجاته:

1- اصدر كتابا بعنوان(الواقعي والمسرحي،1970) وترجمته دار الجمل في 1997.

2- أصدر ثلاث روايات عن دار الجمل هي: وداعاً بابل 1986

ثروة العابر 1989

فريدة1991

3- اصدر مجموعة قصصية بعنوان(في الصحراء - 1974).

شموئيل موريه (سامي ابراهيم):

ولد البرفيسور في بغداد 1933، وتلقى دراسته الابتدائية في مدرسة السعدون النموذجية وانهى دراسته الثانوية في مدرسة شماش سنة 1950، باحث عريق في موضوع الادب العربي الحديث، وتشكل دراساته وابحاثه مصادر في جامعات العالم.

وشكلت دراسته النادرة والتي عدت سابقة ادبية (المسرح الحي من الادب الدرامي في القرون الوسطى في البلاد العربية) فند فيها أن(العرب لم يعرفوا المسرح البشري بل عرفوا خيال الظل) واهم تلك الاراء لمستشرقين وعرب.

- في عام 1949 نشر بواكير شعره في الصحف العراقية وترجم كثيراً من روائع الشعر الانكليزي الى العربية، ومن تلك الصحف، اليوم، حقيقة الامر، المجتمع والانباء، مجلة الهدف، غادر الى اسرائيل في العام 1951 كما نشر قصصاً في الصحف العراقية.
- حصل على شهادة الماجستير في عام 1962، طبع أطروحته للدكتوراه تحت عنوان(الشعر العربي الحديث 1800 - 1970 تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الادب العربي) في عام 1976هولندا.
- رقي الى رتبة بروفيسور في العام 1975 .

• عين رئيسا لرابطة اليهود الاكاديميين العراقيين النازحين الى اسرائيل " اذ شكلت تلك الرابطة من مثقفين وادباء عراقيين يهود، عنوا باصدار المؤلفات ودعمها، اذ قام البروفيسور بالتقديم لكل ما يصدر من نتاجات الرابطة.

• اصدر دراسة نقدية في العام 1986، عن (القصة القصيرة عند اليهود في العراق 1924-1978) .

• اصدر دراسة نقدية في العام 1997 تحت عنوان (الشجرة والغصن: دراسات في الادب العربي الحديث وادب يهود العراق).

• نشر مذكراته في العراق تحت عنوان (يهود العراق ذكريات وشجون) في موقع ايلاف الاليكتروني

• اصدرها كتابا مطبوعا تحت عنوان(بغداد حبيبتي). عن منشورات الرابطة 2013

سامي ميخائيل :

ولد في بغداد عام 1926 أهتم بالأدب والفن والصحافة في سن مبكرة، اكمل تعليمه الابتدائي والثانوي في بغداد، انتمى الى الحزب الشيوعي العراقي وطورد كحال زملائه الادباء، اذ شارك في كل انتفاضات الشعب العراقي الامر الذي اجبره الى الفرار الى ايران 1948 حيث استقبله حزب تودة الايراني ومن المفارقة انه أسكن في جامع!، وفي عام 1949 اضطر الى الذهاب الى حيفا.

من نتاجاته :

1- بدأ بنشر القصص القصيرة باللغة العربية في مجلة(الجديد) تحت اسم مستعار هو سمير مارد.

2- (رواية متساوون ومتساوون اكثر . 1974) والتي تصور التفرقة العنصرية"الاسرائيلية" بين يهود الشرق متمثلة بالسفارديم (اليهود العرب) ويهود الغرب متمثلة بالاشكنازيم (يهود الدول الاوربية) وفضاضة المعاملة وقسوتها ضد اليهود العرب فهم متساوون في" اسرائيل" لكن ثمة متساوون أكثر منهم وهم يهود الغرب" .

3- رواية حماية أو لجوء أو إجارة (1977) والتي تتحدث عن العلاقات اليهودية العربية في خلايا الحزب الشيوعي"اسرائيل" تنتهي بانتصار الايديولوجية القومية ضد الشيوعية، اذ تجبر البطل العربي - الشيوعي -، فتاة في بيتها وتحميه من الاعتقالات لكن ازدواجية الموقف، شيوعي عربي في حزب اسرائيلي تنتصر في نهاية الامر لقوميته،فيفرح بانتصار العرب في بعض المواقع على "اسرائيل"

4- رواية عاصفة بين النخيل، والتي وصفت وصفاً صادقاً الحوادث النفسية التي سادت يهود العراق،عشية المذبحة المعروفة بالفرهود عام 1941وما جرى لعائلة البطل في تلك الاحداث.

5- اكواخ واحلام 1979،حفنة من ضباب 1979: والذي يحكي قصة فرار بطل الرواية(رمزي) وهو احد عناصر الحزب الشيوعي بسبب الاحساس بالانتماء الديني الذي لم يستطع اعضاء الحزب التغلب عليه الامر الذي دفعه الى الهرب الى" اسرائيل" الامر الذي دفعه الى التساؤل في نهاية الرواية عن جدوى الحركة الشيوعية (معنى الامر ان كل شيء يذوب كحفنة من ضباب)

6- بوق في الوادي: تقدم فكرة عدم التقاء العربي باليهودي بغيره مطلقاً، فهي تحكي قصة حب جمعت بين فتاة عربية يهودية تحلم بشاب كشاعر معروف، تلتقي بشاب قادم من روسيا اليكس /اليهودي وتقع في حبه ينشأ خلاف بينهما يذهب للخدمة العسكرية في حرب لبنان 1982 ويقتل فيها، فيما تنظر هدى / البطلة مولوداً منه.

شالوم دويش :

ولد دويش في عام 1913، ونشأ في قرية علي الغربي (قضاء العمارة) وبعد وفاة والده انتقلت العائلة الى بغداد للعيش فيها وهو في سن الثامنة، التحق بمدرسة (راحيل شمعون) الابتدائية، واكمل الثانوية في مدرسة (الثانوية المركزية المسائية) عام 1933، التحق بكلية الحقوق وتخرج عام 1938.

- نشر مقالاته السياسية في جريدة الاهالي

• انضم الى الحزب الوطني الديمقراطي بقيادة كامل الجادرجي اواخر عام 1946.

• اضطر للهرب الى ايران كي يحتفظ بجنسيته العراقية ولا يسقطها،يقول واصفاً ذلك(لقد رايت في تنازلي عن جنسيتي العراقية مسبة، فأنا ورثت من آبائي واجدادي كما ورثت صفات دمي الذي يجري في عروقي فجنسيتي خلقت ولعلها خلقت قبلي (....) ... ولم تكن معاذ الله ثوباً لبسته كي انتزعه كيفما ومتى شئت او يشاء ذلك مني،أنا من جاء اباؤهم الى العراق بعد هجرة ابائي اليه بمئات السنين.

حياته الادبية:

• بدأبنشر اولى قصصه في مجلة الحاصد لانورشاؤل، وفيها حرر زاوية نقدية باسم رسومات ابليس)

• اصدر مجموعته القصصية الاولى (احراروعبيد) وكانت محط اعجاب القراء في العام 1941 واصدر مجموعته الثانية (بعض الناس) في العام 1948.

• عد رائد الواقعية النقدية الجديدة في العراق، اذ امتازت قصصه بالواقعية وبالتركيز على الحدث ونجاحه في تصوير الجو النفسي والاجتماعي لشخصياته.

• اصدر مجموعته القصصية الثالثة (بيضة الديك) في العام1976 عن دار الشرق في القدس.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الكتاب المقدس

أولا : الأعمال الروائية

- ايام العراق،اسحاق بار- موشيه، دار المشرق، شفا عمرو،1988
- بيت في بغداد، اسحاق بار- موشيه، رابطة الجامعيين اليهود النازحين من العراق،1988
- الخروج من العراق، اسحاق بار- موشيه، منشورات القدس، 1975
- الرجس، سمير نقاش، القدس، ط1، 1978
- شلومو الكردي وانا والزمن،سمير نقاش، منشورات الجمل،2004
- عورة الملائكة، سمير نقاش،منشورات الجمل،ط1، 1991
- فريدة، نعيم قطان، تر: آدم فتحي، منشورات الجمل،1991
- فوة يادم، سمير نقاش، القدس، ط1، 1978
- فيكتوريا، سامي ميخائيل،تر: سمير نقاش، منشورات الجمل،2003
- نزوله وخيط الشيطان،سمير نقاش، رابطة الجامعيين اليهود النازحين من العراق،القدس، 1986
- وداعاً بابل، نعيم قطان، تر: آدم فتحي، منشورات الجمل، 1986
- يومان في حزيران،اسحاق بار- موشيه،رابطة الجامعيين اليهود النازحين من العراق، 2004

ثانيا : المراجع

- إبحاث في الهوية دراسات في الرواية العربية، د . ابراهيم محمد الشتوي، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 2010
- إتجاهات في النقد الادبي الحديث، تاليف: مجموعة من النقاد، تر: د . محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،ط1، 2009
- اثر الاستشراق في الفكر العربي المعاصر عند ادوارد سعيد، حسن حنفي، عبد الله العروي، د . نديم نجدي، دارالفارابي، بيروت ط1، 2005.
- آثر الشخصية في الرواية، فانسون جوف، تر: لحسن احمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا،ط1، 2012
- الاثم و الكتابة صراعات الثقافة العربية من النقد الاستعماري الى مدح الديكتاتور، عبد اللطيف الحرز، دارالجواهري، بغداد، ط1، 2011.
- احرار وعبيد، مجموعة قصصية، شالوم درويش، مطبعة الرشيد،بغداد،1941.
- الاحساس بالعمارة، ستينأ . راسموسين، تر: المهندس عماد الكيالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 1993
- الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2011.

- الآخر في الثقافة العربية من القرن السادس حتى مطلع القرن العشرين، حسين العودات، دار الساقي بيروت، ط1، 2010.
- الآخر في القرآن: غالب حسن الشابندر، مركز دراسات فلسفة الدين، وزارة الثقافة، بغداد، كانون الثاني، 2005.
- أدب السيرة الذاتية، د. عبد العزيز شرف، سلسلة ادبيات، مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1992
- أدب الفنتازيا. مدخل الى الواقع.ت.يابتر.تر: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989
- الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية،الجزء الاول،د. عبد الاله احمد،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- الادبية السردية كفعالية تنويرية، مقاربات سوسيو- دلالية في الرواية العربية، عبد الرزاق عيد، جداول للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2011
- الأديان والمذاهب بالعراق، رشيد الخيون، طبعة جديدة ومنقحة،.منشورات الجمل،بيروت- بغداد، ط2، 2007
- اركان الرواية.أ.م فورستر. تر: موسى عاصي، جروس برس. طرابلس، لبنان، ط1، 1994.
- إستدعاء الشخصيات التراثية للشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997
- الاستهواد العربي في مقاربة التراث العبري، د. عز الدين عناية، دار الجمل، كولونيا، المانيا، ط1، 2006.
- الاسس النظرية والثقافية لكتابة المنفى، فريال غزول، ضمن كتاب (الكتابة والمنفى)، ادونيس واخرون (كتاب عرب)، تحرير وتقديم: د. عبد الله ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والشر، ط1، 2012
- الاسطورة والحكاية الشعبية في العهد القديم: د. كارم محمود عزيز،عين للدراسات والبحوث الاجتماعية، مصر، ط1، 2001.
- اسلوبية الرواية، مدخل نظري، حميد لحميداني،منشورات دراسات سميائية أدبية لسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء. ط1، 1989
- الاسوأ من سادوم وعامورة الزانيات المقدسات في صفحات التوراة، حنا حنا، دار الاوائل، دمشق، سوريا، ط1، 2006.
- اشكال التخييل، من فتات الادب والنقد د. صلاح فضل، سلسلة ادبيات، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996.
- اشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990
- إشكالية العامية في النص الروائي، رواية خان الخليلي إنموذجاً، د. طارق سعد شلبي، ضمن كتاب الرواية قضايا وافاق، ع2، 2008 الهيئة المصرية العامة للكتاب

- الاصنام الذهنية والذاكرة الازلية، د. دار يوش شايغان،تر: حيدرنجف، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت، ط1،2007
- اصوات من الزمن الجديد، دراسات في الادب العربي المعاصر، د. عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.
- اضاءات على الادب الاسرائيلي الحديث، صلاح حزين المؤسسة العربية للدراسات والنشر والبحوث، لبنان، ط1 2012
- أعلام اليهود في العراق الحديث: مير بصري، دار الوراق، لندن، ط1، 2006.
- الاعياد والمناسبات والطقوس لدى اليهود، غازي كامل السعدي، دار الجليد للنشر والدراسات والابحاث الفلسطينية، عمان، ط1، 1994.
- الاغتراب، ريتشارد شاخت، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، 1980.
- افاق التناصية،المفهوم والمنظور، مجموعة من المؤلفين، تعريب وتقديم: محمد خير البقاعي، جداول للنشر و الترجمة والتوزيع،الكويت، ط1،2013
- الألسنية والنقد الادبي، في النظرية والممارسة، د. موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت، د.ط، 1979
- الالهة التي تفشل دائما، إدوارد سعيد، تر: حسام الدين خضور، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت -دمشق 2003
- الامة والدين في الشرق الاوسط، فريد هاليدي، تر: عبد الاله النعيمي، دار الساقي، ط1، 2000.
- الامثال البغدادية،للشيخ جلال الحنفي البغدادي، دار الراية البيضاء،العراق،بغداد،ج1، 1962
- الامثال البغدادية،للشيخ جلال الحنفي البغدادي، دار الراية البيضاء، العراق، بغداد، ج2، 1964
- الآن.....هنا، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي، عمان -بيروت،ط6، 2007
- انساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة، د. حسن لشكر، المطبعة السريعة، المغرب، ط1، 2010
- الانسان ورموزه،كارل غوستاف يونج، تر: سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1984
- انفتاح النص الروائي (النص - السياق)، سعيد يقطين، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 1989
- انماط الرواية العربية الجديدة، د. شكري عزيز، في سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 555، السنة 2008.
- انماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية القصيرة، د. فرجياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة دراسات، بغداد،ط1،2010
- اوراق للريح صفحات في النقد الادبي، عبد الستار جواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.
- البداية في النص الروائي، صدوق نور الدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1 1994
- بعض الناس، مجموعة قصصية، شالوم درويش، مطبعة الرشيد، بغداد،1948.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع163، اب 1992

- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الوصف وبناء المكان، د. شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 2000
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق. د. شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، امركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط1، 1990.
- بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، بيروت،- الدار البيضاء، ط1 1993
- البنيوية التكوينية والنقد الادبي، مجموعة باحثين، تر: مجموعة مترجمين، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت،ط1، 1984
- بيضة الديك، وقصص اخرى، شالوم درويش، تقديم البروفيسور،شموئيل موريه، مطبعة دار الشرق، القدس، 1976.
- تأملات حول المنفى ومقالات اخرى، ادوارد سعيد، تر: ثائر ديب، دار الاداب، بيروت، ط2، 2007
- تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء، ط1، 1985
- تحليل النصوص الادبية، قراءات نقدية في السرد والشعر، عبد الله ابراهيم وصالح هويدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 1998.
- التحليل النفسي للمهجر والمنفى، ليون غرينبرغ - ربيكا غرينبرغ، تر: تحرير السماوي، دار المدى، دمشق، ط1، 2008
- التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، تر: لحسن احمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995
- تداخل النصوص، هانس جورج، روبرشت، ترجمة: الطاهر الشيخاني،ورجاء سلامة، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية، تونس،ع50، 1998
- تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين، د. داود سلوم، مطبعة المعارف،بغداد، 1959.
- تمثيلات الاخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، نادركاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1،2004.
- التناص نظرياً وتطبيقياً، د. احمدالزعبي، مكتبة الكتاني للمطبوعات والنشر، اربد،ط1، 1995
- توظيف التراث في الرواية العربية، محمد رياض وتار،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002
- الثقافة والامبريالية، ادوار سعيد، نقله للعربية وقدم له: كمال ابوديب، دار الاداب بيروت، ط1، 1997.
- الثقافة والمساواة، نقد مساواتي للتعددية الثقافية، ج1، تأليف: ريانبادي، بريان، تر: كمال المصري سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع382، نوفمبر 2011.

- ثلاثية الراووق، الرؤية والبناء، دراسة في الادب الروائي عند عبد الخالق الركابي، قيس كاظم الجنابي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000
- الجغرافية الثقافية اهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الانسانية تأليف مايككرانغ، تر: د. سعيد منتاق، سلسلة عالم المعرفة الكويت، ع317 يوليو 2005.
- الجماعات المتخيلة، تأملات في اصل القومية وانتشارها، بندكت اندرسن، تر: ثائر ديب، تقديم: عزمي بشارة، دار قدمس، سوريا،ط2،ايلول،2009
- جماليات المكان، جماعة من الباحثين، تر: سيزا قاسم، عيون المقالات، الدار البيضاء،ط2، 1988
- جماليات المكان، غاستون باشلار،: تر: غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد 1980
- الجنسانية، جوزف بريستو،تر: عدنان حسين،دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007
- الحب القاتل، دراسة ادبية نسوية في قصص الحب التوراتية،ميكي بال، تر: عهد علي ديب، دار الفرقد، سوريا،ط1، 2010
- حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل، كمال الرياحي، دار مجدلاوي، عمان، الاردن، ط1، 2005.
- الحكاية التوراتية، ساطع راجي، مؤسسة مصر مرتضى للكتاب العراقي، العراق بغداد،د.ط،2010.
- الحلم وتأويله، سيغموند فرويد، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة،بيروت، لبنان، ط3، 1980
- خطاب الحكاية (بحث في المنهج). جيرار جينيت، تر: محمد معتصم وآخرين، الهيئة العامة للمطابع الاميرية، المجلس الاعلى للثقافة، ط2، 1997.
- الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر القاهرة، 1987
- خفايا التوراة واسرار شعب اسرائيل، كمال الصليبي، دار الساقي، بيروت، ط6، 2006.
- خمسة أصوات، غائب طعمة فرمان، دار المدى، سوريا، ط2، 2008
- دراسات في الرواية الامريكية المعاصرة. تأليف مجموعة من النقاد، ترجمة وتحرير: عنيد تنوان رستم، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.
- دراسة في طبيعة المجمع العراقي، د. علي الوردي، دار مكتبة دجلة والفرات، بيروت – لبنان، ط1، 2005.
- دليل الناقد الادبي، إضاءة لاكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2007.
- ديوان ابي الطيب المتنبي، شرح ابي البقاء العكبري المسمى بالبيان في شرح الديوان ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وابراهيم الابياري وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت -لبنان،1987 :ج3: ج4
- ديوان إمرىء القيس، دار صادر -بيروت،. ط، د.ت
- ديوان علي بن الجُهم، تحقيق خليل مردم، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، المطبعة الهاشمية، 1369 ه-- 1949 م

- الذات عينها كأخر: بول ريكور: تر: تقديم جورج زيناتي،المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،ط1، 2005.
- الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة، د. جمال شحيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط1، 2011
- الذاكرة والهوية، تاليف،جويل كاندو، تر: وجيه أسعد،الهيئة العامة السورية للكتاب، ط2، 2009
- الرؤية العربية لليهودية، د. مهنا يوسف حداد،منشورات ذات السلاسل،الكويت، ط1، 1989.
- الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، يمنى العيد، مؤسسة الابحاث العربية، ط1، 1986
- رحلة العمر من ضفاف دجلة الى وادي التيمس، مير بصري، مراجعة وتقديم البروفيسور: شموئيل موريه، ونسيم قزاز،رابطة الجامعيين اليهود النازحين من العراق، القدس،1991.
- الروائي وشخوصه، تاليف فرانسوا مورياك، تر وتقديم: علاء شطنان التميمي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 2009
- رواد ومبدعون، دراسات في الادب العربي المعاصر، شمعون بلاص،دار الجمل، كولونيا،المانيا، ط1، 2003.
- الرواية العربية البناء والرؤية - مقاربات نقدية- د. سمر روحي فيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003
- الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، د. يمنى العيد،دار الفارابي،بيروت،ط1، 2011
- الرواية العربية واقع وافاق: مجموعة كتاب، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1986
- الرواية فردوس العصر، فتحي امبابي الهيئة المصرية العامة للكتاب ع2، 2009.
- الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، حسن المودن، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2009
- الرواية والعربية وإشكالية التصنيف، د. ساندي سالم، دار الشروق، عمان، ط1، 2008
- الرواية والمكان، ياسين النصير، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ع 57، 1980
- الرواية العراقية وسردية الاختلاف، قراءة لوعي الذات والعلاقة مع الاخر، د. محمد قاسم لعيبي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد،ط1، 2011
- الرواية العربية، النشأة والتحول، د. محسن جاسم الموسوي، منشورات دار الاداب، بيروت، ط2، 1988
- الرواية العربية، ج2،" ممكنات السرد"، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11- 12 ديسمبر، المجلس الاعلى للثقافة والابحاث، دولة الكويت،2009.
- الزمن في الادب، هانز ميرهوف، تر: اسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مطابع سجل العرب. القاهرة، 1972.
- الزمن والرواية، أ.أ مندولا، مراجعة احسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.
- الزمن، ابعاده، بنيته، د. عبد اللطيف الصديقي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – الحمراء، ط1، 1999.
- ست نزهات في غابة السرد، آمبرتوايكو،تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005

- السجن السياسي في الرواية العربية، دراسة د. سمر روحي الفيصل، جروس برس، طرابلس-لبنان، ط2 1994
- سحر النص، من اجنحة الشعر الى افق السرد، قراءات في المدونة الابداعية لابراهيم نصر الله، مجموعة باحثين، اعداد وتقديم ومشاركة: أ د. محمد صابر عبيد المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2008
- السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2008
- السرد والاعتراف والهوية، د. عبد الله ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 2011
- سفر التاريخ اليهودي،اليهود- تاريخهم - عقائدهم - فرقهم - نشاطاتهم - سلوكياتهم - الحركة الصهيونية، القضية الفلسطينية، رجا عبد الحميد، دار الاوائل، دمشق،ط3، 2009.
- السيرة الذاتية الشعرية، قراءة فن التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، محمد صابر عبيد، دار الثقافة والاعلام، الشارقة، 1999.
- سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون.تر: سعيد بنكراد، تقديم، عبد الفتاح كليطو. دار الكلام، الرباط، 1990
- شتات اليهود المصريين، الجوانب الثقافية والسياسية لتكوين شتات حديث، جوئل بينين، تر: د. محمد شكر، دارالشروق، القاهرة، ط3، 2009.
- شحنات المكان جدلية التشكيل والتأثير، ياسين النصير، سلسلة نقد، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 2011
- شرق المتوسط، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي، عمان-بيروت،ط16، 2007
- شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، بوريس او سبنسكي: تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الاعلى للثقافة، 1999
- شعرية الرواية الفانتاستيكية،شعيب حليفي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الامان-الرباط،ط1، 2009
- شعرية الرواية، فانسون جوف، تر: لحسن احمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 2012
- الشعرية العربية، ادونيس، دار الاداب، بيروت، ط3، 2001.
- شعرية النثرومختارات، تليها ابحاث جديدة حول المسرود، تزفيتان تودوروف، تر: عدنان محمود محمد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دراسات ادبية3،دمشق، ط1، 2011.
- شعرية النص الروائي،قراءة تناصية في كتاب التجليات، بشير القمري، البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1991
- الشعرية. تزفيتان تودوروف، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، توبيقال، الدار البيضاء، ط1، 1987.

- الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الادبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992
- صورة الآخر في شعر المتنبي، نقد ثقافي يليه مرايا المتنبي: وجه شعري لكائن فلسفي، محمد الخباز المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009.
- طرائق تحليل السرد الادبي، مجموعة مقالات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس،دار التنوير للطباعة والنشر،دار البيضاء، ط1، 1994
- العرب واليهود في التاريخ، حقائق تاريخية تظهرها المكتشفات الاثارية، د.احمد سوسة، العربي للأعلام والنشر والطباعة، دمشق، ط1، د.ت.
- علم الفولكلور: الكسندر كراب،تر: رشدي صالح، دار الكاتب العربي للتأليف والنشر بالقاهرة،1967
- علم النص، جولياكرستيفا، تر: فريد الزاهي، دار توبقال،الدار البيضاء،ط1، 1991
- الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، د. شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، ع384، 2012
- العناء العراقي، ثامر عبد الحسن العامري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1982
- الفردوس المشؤوم، دراسات في منجز حكّاء المنافي " علي عبد العال" د. حسين سرمك حسن، دار الينابيع، سوريا، ط1، 2011
- الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، د. ابراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001
- فكرة الزمان عبر التاريخ. تر: فؤاد كامل. مراجعة: شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، ع 59. الكويت، 1992.
- فلسفات عصرنا تياراتها ومذاهبها واعلامها وقضاياها، تر: ابراهيم صحراوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2009.
- فن السيرة الادبية، ليون آيدل، تر: صدقي خطاب، مؤسسة الحلبي، مؤسسة فرانكلن للطباعة والنشر، القاهرة – نيويورك، 1973.
- في الادب الصهيوني، غسان كنفاني، دراسات فلسطينية،منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الابحاث، بيروت،ع22، ت2،1967.
- في التنظير والممارسة،(دراسات في الرواية المغربية)، حميد لحميداني، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط1، 1986
- في الخطاب السردي، نظرية غريماس، محمد الناصر العجمي، المغرب، 1987
- في الكتابة والتجربة، د. عبد الكبير الخطيبي،تر: د. محمد برادة، منشورات الجمل، بغداد – بيروت، ط1، 2009
- في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، والعربية السورية المعاصرة،جهاد عطا نعيسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001

- في نظرية الادب، د. شكري عزيز ماضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005
- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة،الكويت، ع: 204، 1998
- قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، د. سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1997
- قراءات في الادب والنقد -دراسة-، د. شجاع العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999
- قراءات معاصرة في العقيدة اليهودية، عدنان عبد الرزاق الربيعي دار النفائس، الاردن، ط1، 2011.
- القصة العراقية قديماً حديثاً، جعفر الخليلي، مطبعة الانصاف،بيروت،ط1، 1962.
- القصة القصيرة عند يهود العراق، البروفيسور: شموئيل موريه، دار النشر،ي. ل ماغنس ومسجاب يروشلايم الجامعة العبرية، القدس، 1981.
- قصة حياتي في وادي الرافدين، انور شاؤل،تقديم البروفيسور،شموئيل موريه، منشورات رابطة الجامعيين اليهود النازحين من العراق، القدس، 1991.
- قضايا الرواية الحديثة. جان ريكاردو، ترجمها وعلق عليها: صباح الجوهيم، منشورات وزارة الثقافة والارشاد، دمشق، 1977.
- قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي، تأليف: م. ب. باختين، تر: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986
- قضايا القصة العراقية المعاصرة، عباس عبد جاسم، دار الحرية للطباعة، بغداد،1982.
- قضايا وشخصيات يهودية، جعفر هادي حسن، المعارف للمطبوعات بيروت – لبنان، ط1، 2011
- القناع في الشعر العربي الحديث، سامح الرواشدة، دراسة في النظرية والتطبيق،مطابع كنعان، عمان-الاردن، 1995
- الكاتب والمنفى، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر-المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط4، 2007
- الكتاب الشريف، التوراة والمزامير وصحف الانبياء والانجيل الشريف، حقوق الطبع والنشر محفوظة Society sharif Bible، دار الكتاب الشريف، بيروت، لبنان،2007
- كتابة الذات، دراسات في السيرة الذاتية، أ. د. صالح معيض الغامدي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء – المغرب، بيروت، لبنان،ط1، 2013
- الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة،سوريا دمشق،ط1، 1988
- الكنز المرصود في قواعد التلمود، د. روهلنج، شارل لوران، تر: د. يوسف نصرالله، دراسة وتقدي مد. الحسيني الحسيني معدي، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة،2008
- اللجنة، صنع الله ابراهيم، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط1، 1981
- اللغة والخطاب الادبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي،1990
- ماوراء الحجاب، الجنس كهندسة اجتماعية، فاطمة المرنيسي، تر: فاطمة الزهراء ازرويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2007

- المبدأ الحواري، دراسة في فكرميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف، تر: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992
- مدخل الى الادب العجائبي، تزفتيان تودوروف، تر: صديق بوعلام، مراجعة، محمد برادة، دار شرقيات، القاهرة،ط1، 1994
- مدخل الى التحليل البنيوي للقصص،رولان بارت، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط1، 1993
- مدخل الى التلمود، أدين شتاينسالتر، تر: دفينيتا بو تشيفا الشيخ، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا – دمشق، 2009.
- مدخل الى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، الدار التونسية للنشر، بغداد، 1986.
- مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، تر: عبد الرحمن ايوب، دار الشؤون الثقافية العامة، دار توبقال للنشر،بغداد، 1992
- المدونة الكبرى الكتاب المقدس والادب، نورثروب فراي، تر: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بغداد – بيروت، ط1،2010
- مذهب للسيف.. ومذهب للحب، رؤية نقدية جديدة لأدب نجيب محفوظ من خلال روايته الشاملة "ليالي الف ليلة" شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1985
- المرأة في القصة العراقية، شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.
- مرايا الرواية، دراسة تطبيقية في الفن الروائي، د. عادل فريحات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000
- المسرح اليهودي،تأليف شكري عبد الوهاب، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، د.ط، 2007
- مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائي، سليمان حسين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1999.
- المفاهيم والالفاظ في الفلسفة الحديثة، يوسف الصديق، الدارالعربية للكتاب، تونس،د. ط، 1980
- مفهومات في بنية النص،تر: د. وائل بركات، دار معد للطباعة والنشرو التوزيع، دمشق، سوريا،ط1، 1996
- المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر،ط1. 2004
- المكان العراقي: جدل الكتابة والتجربة، تحريروتقديم: لؤي حمزة عباس، دراسات عراقية، ط1، 2009
- ملف الحادثة 1967، اسماعيل فهد اسماعيل، دارالمدى، دمشق، ط3، 1966: 7
- المواطنة والهوية الوطنية، نخبة من الباحثين العراقيين، معهد الابحاث والتنمية الحضارية، الحضارية للطباعة والنشر بغداد، ط1، 2008.
- الموجز في التحليل النفسي، تاليف، سيجموند فرويد، تقديم: د. محمد عثمان نجاتي، تر: سامي محمود علي، عبد السلام القفاش،سلسلة مكتبة الاسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 2000

- مورفولوجيا الخرافة، فلاديميربروب، تروتقديم: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1 1986.
- ميرامار، نجيب محفوظ، دار مصر للطباعة،سعيد جودة وشركاه، 1967
- النحت في الزمن، اندريه تاركوفسكي، تر: امين صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 2006
- نحو رواية جديدة، الن روب غريبة، تر: مصطفة ابراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، د. ت.
- نزعة الحداثة في القصة العراقية، د. محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبع دار آفاق عربية، 1984.
- نزهة المشتاق في تاريخ يهود العراق، يوسف غنيمة،دار الوراق،لندن، ط4، 2009.
- نشأة القصة وتطورها في العراق(1908- 1938) د. عبد الاله أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ط3، 2001.
- النص الروائي تقنيات ومناهج، بيرنار فاليط، تر: رشيد بنحدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية. 1999
- النص السردي نحو سيميائيات للأيديولوجيا، سعيد بنكراد،دار الامان، الرباط، ط1، 1996
- نظرية الاساطير في النقد الادبي، نورثروب فراي، تر: حنا عبود، دار المعارف، سوريا،ط1،1987
- نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانين الروس، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسس الابحاث العربية، بيروت، 1982.
- نفي المنفى " الصهيوني" والحنين الى الجذورالعربية، دراسة في "بغداد بالامس" لساسون سوميخ، د. محمد احمد صالح حسين، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2011.
- نقد الادب الصهيوني، دراسة ايديولوجية لأعمال الكاتب عاموس عوز،مع الترجمة العربية الكاملة لروايته (الحروب الصليبية)، غالب هلسا، الانتشار العربي، بيروت،لبنان، ط1، 2008.
- النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، عمرعيلان، الدار العربية للعلوم ناشرون،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2010
- نقد دوريس ليسينج للحركة الاستعمارية في روايتها العشب يغني، د. صلاح عبد نفيلي ضمن كتاب الرواية قضايا وافاق، كتاب دوري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع2، 2009.
- نهوض الرواية العربية الليبية، دراسة، د. سمر روحي فيصل، منشورات أتحادالكتاب العرب، دمشق، 1990
- هجرة يهود العراق، الظروف والتأثيرات، د. عباس شبلاق، تر: مصطفى نعمان أحمد، مكتبة دار مهر مرتضى، بغداد،ط1، 2008.
- هرطقات عن الديمقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية، جورج طرابيشي، دار الساقي، ط2، 2008
- الهوية اليهودية واسماء الاعلام العبرية، دراسة الاصول والدلالات والبعد الايديولوجي الصهيوني،د. سناء عبد اللطيف صبري، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2008.

- الهوية والعنف، وهم المصير الحتمي، تاليف: اماريتا صن،تر: سحر توفيق،عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت،ع 352، يونيو، 2008.
- الواقعي والمسرحي، نعيم قطان، تر: صباح الخراط - زوين، مراجعة هاشم صالح، دار الجمل، كولونيا، المانيا، ط1، 1997.
- وجهة النظر في روايات الاصوات العربية -دراسة-، د .محمد نجيب التلاوي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000
- يهود العراق، بحث مصور،بقلم مير بصري،خاص بمجلة الموسم، موسوعة الديانات،أكاديمية الكوفة(هولندا)، 1999.
- يهود العراق، تأريخ وعبر، مازن لطيف، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط1، 2009.
- يهود العراق، تأريخهم، أحوالهم، هجرتهم، يعقوب يوسف كوريه، الاهلية للنشر والتوزيع،عمان،ط1، 1998.
- اليهود في البلدان الاسلامية (1850- 1950)،تحرير:صموئيل اتينجر،تر: د. جمال احمد الرفاعي، سلسلة عالم المعرفة، ع (197) الكويت،1980.
- اليهود والف ليلة وليلة، جمال البدري، مطبعة الراية، د.ط العراق – بغداد 1998.
- اليهود والمواطنة العراقية، أو محنة يهود العراق بين الأسر الجائر والتهجير القسري، د. كاظم حبيب،مؤسسة حمدي للطباعة والنشر،سليمانية، العراق، د. ط،2006.
- اليهودية واليهودية المسيحية، تأليف الاستاذ الدكتور فؤاد حسنين علي، معهد البحوث والدراسات العربية، الجامعة العربية مصر، د.ط 1968.

ثالثا: المجلات والدوريات

- الآخر في مرآة الوعي الروائي العربي، د. جهاد عطا نعيسة، مجلة الثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، ع 19 و 12، 2007.
- الارض اليباب، بقلم د. روبرت. كابلان، تر: يوسفاليوسف، مجلة الاداب الاجنبية، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، السنة(1)، ع(4) نيسان، 1975:47
- اسحاق بار – موشيه في مرآة الصحافة والنقد، د. محمود عباسي، مجلة الشرق ملف لاحياء ذكرى أسحاق بار – موشيه، ع4، م33، ت1ك1 2003.
- اشكالية الزمن الروائي، د. صالح ولعة، مجلة الموقف الادبي اتحاد الكتاب في دمشق، ع 375 السنة 32، تموز، 2002.
- الاغتراب بين القيمة المعرفية والقيمة الجمالية، د. صبار نور الدين، مجلة الموقف الادبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق، ع355، السنة الثلاثون، تشرين الثاني2000
- الانثى المبدعة خروج المرأة من نفق " ادب المقهورات " الى فضاء الرواية د. هدى النعيمي، مجلة الدوحة، ع1، 2006، مجلة ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث في قطر.

- بناء المكان الروائي، الرواية السورية إنموذجا، سمر روحي الفيصل، مجلة الموقف الادبي، اتحاد ادباء دمشق، ع306، 1996
- بنية الخطاب السردي، حسناء بن سليمان، مجلة علامات، ع 54، م 14، ديسمبر 2004.
- تأريخ الطائفة اليهودية في العراق د. سعد سلمان المشهداني، مجلة مسارات تصدر عن مؤسسة مسارات للتنمية الثقافية والاعلامية، ع13، السنة (4)، 2009
- تجليات الدين في الابداع،ندوة مجلة فصول المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع59، ربيع،2002
- تعدد الاصوات والاقنعة في الرواية العربية، حسن عليان، مجلة جامعة دمشق، مجلدع2، ع1و2، 2007: 178
- تمثيل الماضي بين الذاكرة والتاريخ والتخيل، د. عبد الستار جبر، مجلة الاقلام، ع4، 2011.
- التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، مفيد نجم، مجلة الموقف الادبي، الاتحاد العام للكتاب، دمشق،ع319، السنة الثانية والثلاثين، 2000
- ثقافة الاعتراف بالآخر، د. عبد السلام المسدي مجلة الدوحة المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث في قطر، ع 4.
- الجنوسة والنوع (الجندر) في الثقافة العربية، سالم البيض، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ع: 348، 2005.
- حضور الشخصية الروائية وغيابها. د. مهند يونس، مجلة الاعلام ع6، تشرين الثاني / كانون الاول، السنة 37 /2002
- حواريات المكان، ادواردهل، تر: طاهر عبد مسلم، الثقافة الاجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع3 – 4، السنة 18 1994
- حول ثقافة الثقافة، د. غازي عبد الرحمن القصيبي، مجلة علامات، ع55، م14، محرم، 1426 – 2005م.
- دلالة الذاكرة في النص الروائي، قراءة في علامية الزمن الماضي، علاء جبر محمد، مجلة الموقف الادبي، اتحاد الكتاب في دمشق، ع 375، السنة 32، تموز، 2002.
- الرواية اليهودية، اعادة (كتابة / قراءة) تاريخ الطائفة روائياً، خالدة حاتم علوان، جريدة المدى، ع 2785، السنة العاشرة، 30 نيسان 2013.
- سامي ميخائيل: فيكتوريا رواية عراقية كتبت بالعبرية، مازن لطيف،جريدة تاتو الثقافية،تصدر عن مؤسسة المدى،ع 37، السنة:3،ايار 2012
- السعلاة، حازم علي قاسم، مجلة التراث الشعبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ع2، 1992.
- الشخص والشخصية في القصة المغربية المعاصرة، سردية دالة الى ألم سحيق، محمد يوب، الدار البيضاء،جريدة الزمان، الف ياء، السنة (15) ع (4422). 9 / 2 / 2013
- شعرية المكان والزمان، حافظ محمد جمال الدين، مجلة علامات، العدد 52، المجلد 13، يونيو، 2004

- عزرا نحميا والحديث عن حقوق يهودية في العراق، حسن عبيد عيسى، المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، السنة السابعة والعشرون، ع 307، 9/ 2004.
- في ادب ونقد " ما بعدالكولونياليه" خالد سليمان علامات ج54، م14، شوال 1425ه- / ديسمبر 2004.
- في مسألة الهوية... من جديد، عبد السلام بنعبد العالي، مجلة ثقافات، كلية الاداب جامعة البحرين، ع، 2005.
- الكاتب اليهودي سامي ميخائيل محاولة محاكمة الماضي والحاضر، رياض بيدس، مجلة شؤون فلسطينية، ع،196، تموز، 1989
- المكان في الرواية، ج2، ياسين النصير، مجلة افاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع8/السنة 5 /1980
- موقف المثل الشعبي عن الظلم والتعسف، طلال سالم الحديثي، مجلة التراث الشعبي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ للنشر، بغداد ' العدد: 9 / السنة 11 / 1980
- ندوة قضايا الرواية العربية المعاصرة، محمد درويش علي (مراجعة الكتاب)، مجلة آفاق عربية، ع 9-10، السنة السابعة والعشرون، 2002.
- النص الروائي و دوال الهوية الثقافية، شهلا العجيلي، مجلة علامات ج 53 / م14 / رجب 1435 سبتمبر 2004م / 440 ومابعدها
- النفي اللامرئي، اليهود العراقي ونفي اسرائيل، زيف بن دور،تر: د. هناء خليف غني،مجلة الاقلام/ دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، الاعدادك2 شباط اذار،2011
- الهوية الثقافية والعولمة، محمد مظفر الادهمي، مجلة آفاق عربية، ع3، آيار – حزيران، السنة الثانية والعشرون، 1997.
- يهود العراق ومساهمتهم في الثقافة العراقية، بقلم: شموئيل موريه، تر: بهاء سلمان،مجلة مسارات تصدر عن مؤسسة مسارات للتنمية الثقافية والاعلامية،ع13،السنة 4،2009

رابعا : شبكة المعلومات

- الارض اليباب قصيدة للشاعر والناقدالامريكي ت. اس. اليوتwww.mnaaber.com
- ازمة العلاقة بين الرجل والمرأة في الاسطورة التاريخية / ج2: معقل زهورعداي، الحوارالمتمدن .www Ahewar.org
- اسطورة اوقيانوسwww. Wikipedia.org
- أنسية الانسان الاخر، ايمانويل ليفيناس. WWW.MAABER.ORG
- الانطلوجيا WWW. Maaber.org
- انطولوجيا الوجود الانساني بين هيجل وهايدغر، أشرف حسن منصور، الحوارالمتمدنwww. Ahewar.org
- بعد المؤرخين الجدد ... ظاهرة الروائيين الجدد في اسرائيل، جعفر هادي حسن،مقال من شبكة المعلوماتwww.alhwar.org

- البنية الموضوعية في قصيدة الارض اليباب ل- (ت.اس. اليوت)،أ. خالد محمد علي الماوري www. Yemen – nice.info
- التذويت في الكتابة النسائية، عثمان الميلود www.droob.com
- تعدد الاصوات والصوت السردي في رواية الرجع البعيد لفؤاد التكرلي، نقد: فابيو كاياني- جامعة القديس اندروس، ترجمة: سهيل نجمWWW.iraqiwriterssunion.com
- تمثلات الهوية والآخر في الرواية الجزائرية، بوشعيب الساوري، مقال من الانترنت www.menalmuheetlelkaleej.com
- التناص في رواية اسرار صاحب الستر لابراهيم درغوثي، بقلم: امين عثمانwww.diwanalarab.com
- توظيف التراث في رواية (Jar u Jar) لمحمد بوزكو، بقلم اليماني متسوح، جامعة محمد الاول وجدهTawwiza.X10.mx
- جان بول سارتر www. Maaber.org
- حدود المكان والذاكرة وابعادالتخييل الروائي، عبد السلام ناس عبد الكريم www.aklaam.net/newaqlam
- الدلالة السيميائية في الرواية العربية السورية، د .جميل حمداويwww.arrafid.ac
- رحيل عوبيديا شاعر ايام زمان، البروفيسور شموئيل موريه Iraq memory foundation
- الرواية العربية في الجزائر، سرد الهويات ورهانات الكتابة، د . سليم بتقة www.alrowaee.com
- الرواية العربية في الجزائر، سرد الهويات ورهانات الكتابة، د . سليم بتقة
- الرواية العربية ورهان التجديد، عرض سعد محمدر حيمWWW. Ahewar.org
- سمير نقاش الناحت الاخير للولع، عبد اللطيف الحرز، مقال من شبكة المعلومات
- سمير نقاش، الناحت الاخير للولع، عبد اللطيف الحرز www.iraqalkalema.com
- سيمياء اسم العلم الشخصي في الرواية العربيةد . جميل حمداويwww.droob.com
- الفن التشكيلي والرواية،عندما يثري المتن السردي المتن البصري وبالعكس، محمدربيعة، الحوارالمتمدن، ع3696 في 12/ 4/ 2012 www. Ahewar.org
- مثنى وثلاث في القران الكريمwww. Shattarab.com
- مصطلحات نسوية.... الجندر Gender، شبكةالنبأالمعلوماتيةwww.annabaa.org
- معاني اسماءالانبياء والرسلejabat.google.com
- المكانية في الفكر والنقد والفلسفة، نصيرعوادwww.ahewar.org
- الموسيقى العراقية، بقلم شموئيل موريه، دراسةعن(الموسيقى الفنية المعاصرة في العراق، دراسة حسقيل قوجمان،مقال من شبكةالمعلوماتwww.zeryab.org
- نستالوجيا قدسية المعنىJanelle l.willson www.amazon.com. Nostalgia:sanctuary of meaning
- هل نبوءة عمانوئيل ليست عن الربؤاشعياء 7 : 14 د . هولي بابيلwww. Word. knights.com

خامسا : الموسوعات والقواميس والمعاجم

- قاموس الاحلام، معجم سايكولوجي، رمزي النجار، مركز لبنان الفني، ط2، 1987

- المعجم الحديث للتحليل السياسي، تأليف، جيوفري روبرتس واليستاير ادوراروس، تر: عبد الرحيم الجلبي، الدار العربية للموسوعات، بيروت،ط1، 1999.
- معجم السرديات، اشراف محمد القاضي، تاليف مجموعة من النقاد، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010
- معجم الميثولوجيا الكلاسيكية اليونانية والرومانية، جمع وتر: كاظم سعد الدين، دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد،2006
- معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون - دار النهار للنشر بيروت - لبنان، ط1، 2002
- موسوعة السرد العربي، الجزء الثاني، د. عبد الله ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة موسعة، بيروت، 2008.
- موسوعة السرد العربي، د. عبد الله ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة موسعة، بيروت 2008.
- الموسوعة الفلسفية العربية، معن زيادة، معهد الانماء العربي، بيروت، ج1، 1988
- موسوعة الكتاب المقدس،دار منهل الحياة، بيروت،د .ط،1993.
- موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، الموسوعة الموجزة في جزأين،عبد الوهاب المسيري، م1 / دار الشروق، مصر،ط3، 2006.
- موسوعة علم النفس والتحليل النفسي،د. فرج عبد القادر طه، واخرون، دار سعاد الصباح، الكويت - القاهرة، 1963

سادسا : الاطاريح والرسائل الجامعية

- الرواية العربية ما بعد الحداثية، دراسة في تحليل الخطاب الروائي، ماجدة هاتو هاشم، أطروحة دكتوراه مطبوعة على الكومبيوتر، كلية التربية ابن رشد، 2011
- الرواية والزمن، دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية، يحيى عارف الكبيسي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الاداب – جامعة بغداد، 1991.

المحتويات

المقدمة 9
تمهيد 13
سيرة الأنوجاد 13
في الأدب الصهيوني والأدب الإسرائيلي والأدب اليهودي..... 23
توطئة 38
الفصل الأول أنطولوجيا الذات 38
المبحث الأول 41
تأكيد الهوية 41
المبحث الثاني 76
وعي الذات والآخر..... 76
المبحث الثالث 131
النزوع الإنساني..... 131
الفصل الثاني شعرية المحكي 154
المبحث الأول 158
المبحث الأول: وجهة النظر..... 208
المبحث الثاني 250
المبحث الثالث 308
المبحث الرابع 365
الفصل الثالث التداخل النصي..... 431
المبحث الأول 439

المبحث الثاني 476
المبحث الثالث 490
المبحث الرابع 510
بمثابة خاتمة ... ما لم يقله متن الأطروحة 520
ملاحق عن الروائيين 523
المصادر والمراجع 534

الروائيون العراقيون اليهود

يشهد العالم اليوم تعقيداً كبيراً في تركيبته، يحتاج فيه الى رؤية عميقة ودقيقة تفك تلك التعقيدات وتحاول ان تبسطها، فما تعانيه البشرية جمعاء هو الدمار والفوضى والخراب.. وهو ما آل اليه ضيق الأفق والتطرف والمغالاة في قياس الامور ونسبيتها.. لذلك جاءت دراستنا (الروائيون العراقيون اليهود - دراسة في الثقافة والمتخيل والتجريب الروائي) محاولة جديدة في دراسة حضارة العراق وثقافته، ومن ثم قراءة تاريخه في ضوء نتائج تلك المحاولات، بعيد عن المغالاة أو المحاباة، فالدقة والأمانة هي التي رسمت خارطة تلك المحاولات الجديدة للدراسة.. فنحن لا نصبو ان تكون دراستنا دراسة أدبية صرفة، بل هي مشروع لقراءه الذات والذي نحن في أمس الحاجة إليه في عصر يموج بصراعات الهوية بين الانبعاث والتمزق والازدواج.. لتشخيص اسباب المعاناة والغموض والتدهور في بلدنا والذي لا يتحدد إلا بمعرفة موقفنا من الآخر، وهنا يكمن اختيارنا لموضوع الكتاب لنشخص الأخطاء في أنفسنا أولاً ولنحدد موقفنا من الآخر الشريك ولا ننساق مع وهم احتكار الحقيقة في كوننا الأفضل دائماً أملاً في غد مشرق وازالة للحواجز.

دار ميزوبوتاميا
للطباعة والنشر والتوزيع
بغداد - شارع المتنبي

تصميم الغلاف: حجاز الأسلمي
Dar Sinfint